ION HOBANA

Literatura de

anticipaţie

COPERTA DE PETRE HAGI

U**ION HOBANA**

Literat

ura de

anticip

aţie

AUTORI, CĂRŢI, IDEI

1986
EDITURA EMINESCU
Bucureşti, Piaţa Scîntei

¡SUB
ZODI
A
MISTI

FICĂR
II ŞI A
SPER
ANŢEI

Asemeni arheologilor care se înfruntă pe tema cronologiei lungi sau scurte a dinastiilor faraonice, exegeţii *Science jiction*-ului consideră fie că

genul „a existat întotdeauna[44] (49. p. 7), fie că el s-a născut, în 1947, în Statele Unite şi, în 1950, în Franţa lăsînd deoparte „lista tradiţională a

precursorilor[44] (55). Intre aceste opinii extremiste se situează aprecierile mai moderate pe care le-am amintit cu alte prilejuri. Iar eu continui să cred

că fenomenul supus cercetării noastre a apărut în prima jumătate a secolului al 19-lea, cînd revoluţia industrială şi avîntul consecutiv al ştiinţei şi

tehnicii au generat impulsul necesar şi publicul receptiv la reflectarea cu mijloacele artei, a implicaţiilor acestui proces. Dar cine anume a izbutit să

cristalizeze tendinţele exprimate parţial şi în opere anterioare, să organizeze elementele anticipative izolate în structuri coerente, să

fofmuleze cu limpezime intenţii programatice întîlnite într-un stadiu embrionar ?

Pentru Brian Aldiss, nu încape îndoială-că *„science-fic-*

tion-ul s-a născut în inima şi în creuzetul mişcării romantice engleze aflate în exil în Elveţia, cînd soţia poetului Percy Bysshe Shelley a scris *Frankenstein* sau

Pro- meteul Modern“ (1, p. 3). O aserţiune ale cărei temeiuri mi se par a fi discutabile. Să ne amintim subiectul romanului, publicat în 1818. După ce

studiază chimia, fiziologia, anatomia, Victor Frankenstein reuşeşte să descopere „secretul vieţii", devenind capabil „să însufleţească materia

neanimată[44]. El creează o fiinţă umană, un gigant şi „într-o întunecată noapte de noiembrie[44], utilizează „instrumentele apte să insufle

scînteia vieţii[44]. Experienţa reuşeşte, dar Frankenstein, oripilat de înfăţişarea făpturii monstruoase, o abandonează...

Mă opresc aici, tot ceea ce

urmează neavînd nici o legătură cu anticipaţia ştiinţifică. Dar au vreo legătură cele cîteva notaţii pe care le-am reprodus ? Încercînd să le justifice

inconsistenţa, Mary Shelley recurge la un subterfugiu : Frankenstein nu-i împărtăşeşte teribilul secret salvatorului său, Robert Walton, fiindcă, spune el,

„Nu vreau să vă îndrept, neexperimentat şi ardent cum eram eu atunci, spre o prăbuşire sigură“. Procedeul operează exclusiv în planul convenţiei

literare, nesatisfăcînd apetitul de verosimilitate al *Science fiction-ului.* în definitiv, experimentul nu se deosebeşte de cel prin care alchimiştii

susţineau că dau viaţă unor homunculuşi decît prin absenţa detaliilor — atît de abundente, de pildă, la Para- celsus. Faptul este recunoscut, indirect, chiar

de autoare, în *Introducerea* la ediţia din 1831 a romanului. Referindu-se la discuţiile dintre Byron şi Shelley care i-au sugerat pretextul pseudo-

ştiinţific, ea scrie : „Se vorbea despre experienţele doctorului Darwin (nu despre ceea ce a făcut cu adevărat, ci — asta potrivindu-se mai bine scopului

meu — despre ceea ce se spunea că ar fi făcut). Erasmus Darwin ar fi ţinut într-un borcan de sticlă o bucăţică de fidea pînă cînd, datorită cine ştie

cărui proces extraordinar, ea ar fi început să se mişte. Desigur, nu astfel se va ajunge la crearea vieţii. Dar poate că n-ar fi imposibilă reanimarea unui

cadavru, gal- vanismul a adus dovezi în acest sens ; poate că părţile din care este alcătuită o fiinţă ar putea fi plămădite, puse laolaltă şi înzestrate cu

căldura vieţii.* Nu e de mirare că, delimitîndu-se de unele scrieri anterioare, în a căror sferă categorială îşi plasează totuşi „romanţurîle ştiinţifice[41],

H. G. Wells constata : „Chiar Frankenstein recurge la un hocus-pocus magic pentru a însufleţi monstrul său artificial (90).

Un hocus-pocus magic... Cum să ne explicăm atunci afirmaţia lui Brian Aldiss care a declanşat riposta de mai sus ? Cred că Mark Rose a pus

degetul pe rană conohi- zînd, în legătură şi cu alte încercări de a extinde aria temporală a genului : „...etichetînd, să zicem, *Frankenstein* ca *seience*

fiction, recompunem textul retroactiv, sub influenţa unei idei generice care nu a prins viaţă decît după ce el a fost scris[tt] (42, p. 5). în ceea ce mă

priveşte, împărtăşesc opinia potrivit căreia ideea generică a prins viaţă în opera lui Edgar Allan Poe.

Poate cei dintîi care au

înţeles că scriitorul american este un novator şi în acest domeniu [1] au fost Edmond şi

1 Prin ***Crimele din Rue Morgue, Misterul Măriei Roget***,

Jules de Goncourt. într-o însemnare din celebrul lor *Jurnal,* datată 16 iulie 1856, ei constatau : „După ce l-am citit pe Poe. Ceva ce n-a văzut

critica, o lume literară nouă, semnele literaturii secolului 20. Miraculosul ştiinţific, subiectul urmînd regula lui A + B ; o literatură maladivă şi

lucidă. Abandonarea poeziei; imaginaţie întemeiată pe analiză : Zadig judecător de instrucţie, Cyrano de Bergerac elev al lui Arago.

Ceva care ţine de monomanie. — Lucrurile avînd un rol mai important decît oamenii ; iubirea cedînd locul deducţiilor şi altor surse

de idei, de fraze, de expunere şi de interes ; temeiul romanului deplasat şi transportat de la inimă la cap şi de la pasiune la idee : de la

dramă la soluţie[u] (97, p. 256-257). în 1856, Baudelaire publicase în „Le Pays“ traducerile mai tuturor povestirilor care îndreptăţesc,

în bună măsură, aceste observaţii. Limitîndu-ne la „miraculosul ştiinţific", iată titlurile în cauză, în ordinea apariţiei : *Farsa cu balonul,*

Incomparabila aventură a unui anume Hans Pfaall, Manuscris găsit într-o sticlă, O poveste din Munţii Cdjiţuroşi, Scurtă discuţie cu o mumie,

Convorbirea dintre Eiros şi Charmion. Să vedem care sînt raţiunile orientării lui Poe către o nouă, modalitate de cunoaştere şi transfigurare a

realităţii.

Nesocotirea influenţei unor întîmplări semnificative alterează înţelegerea procesului intim al creaţiei, nu

mai puţîn decît exacerbarea acestei influenţe. Vom respinge, desigur, tentativa de a stabili o corespondenţă exactă între viaţa şi opera lui

Poe, aşa cum procedează Mărie Bonaparte (4). Dar nu vom nega faptul că pasiunea scriitorului pentru astronomie îşi are sorgintea nu numai în

lecturi sau în prezenţa meteorică la cursurile Universităţii din Virginia, ci şi în contemplarea cerului înstelat prin micul telescop de

pe veranda casei din Richmond în care şi-a petrecut o bună parte a copilăriei şi adolescenţa. După fireştile metafore

celeste din volumul de debut *Tamerlan și alte poeme* (1827), această înclinație se exprimă plenar în *Al Aaraaf** (1829), considerat de Vincent

Buranelli drept „primul exemplu la Poe de amestec al ştiinţei cu poezia" (7, p. 133). Nota însoţitoare a poemului precizează : „Tycho Brache a

descoperit o stea a cărei strălucire a întrecut-o, la un moment dat, pe aceea a lui Jupiter — pentru ca apoi să se îndepărteze şi să nu mai poată

fi văzută cu ochiul liber Supernova din 1572 este metamorfozată de Poe într-o planetă rătăcitoare, populată cu îngeri şi cu muritori

excepţionali, ca Angelo. Exactitatea formulărilor din notă poate fi regăsită în *Hans Pfaal* (iunie 1853), eroul dizertînd în legătură cu distanţa

de la Pământ la Lună, evoluţia cometei Enche, lumina zodiacală, aspectul Pământului văzut din Cosmos, etc. Permanenţa preocupării,

evidenţiată şi de alte texte *(Puterea cuvintelor, Revelaţie mesmerică, Convorbirea dintre Eiros şi Charmion, Mellonta Tauta),* este dovedită de

apariţia în 1848, deci cu un an înaintea morţii scriitorului, a eseului *Evrika,* amplă viziune cosmologică apreciată, cum vom vedea, ca o prefigurare a

teoriilor moderne.

Biografia lui Poe ne oferă numeroase alte chei pentru interpretarea unor obsesii benefice. Relatările fratelui său

mai mare, William Henry Leonard Poe, marinar de cursă lungă, i-au trezit interesul pentru mediul în care se desfăşoară aventurile macabre

şi mirifice din *Manuscris găsit într-o sticlă, Povestea lui Arthur Gordon Pym, O coborîre în Maelstrom*. Plimbările din timpul stu denţiei au fost

fructificate în *O poveste din Munţii Col- ţuroşi,* iar insula Sullivan, unde scriitorul şi-a făcut stagiul militar, a devenit teatrul evenimentelor din

Cărăbuşul de aur şi punctul de sosire al „Victoriei[46] din *Farsa cu balonul.* Pentru a încheia această discuţie care ar putea fi continuată pe multe pagini, să

mai notăm doar că, într-o recenzie din ianuarie 1837 la cartea lui J. N. Reynolds, *Expediţie în Marea Sudului,* Poe salută intenţia autorului de a

ajunge la Pol; peste un an, Arthur Gordon Pym realiza, la capătul unui tragic periplu, această intenţie ; iar în 1849, pe patul morţii, Poe avea să re-

pete, fără odihnă, „Reynolds... Reynolds..." : exploratorul se pregătea să pornească din nou spre ţinta sa încă inaccesibilă... De altfel, Poe însuşi scrie

undeva : „Supoziţia că

* Numele unei zone situate între cer şi iad, în religia mahomedană.

opera unui autor ar fi un lucru separat de persoana autorului

este, cred, nefondată[44] (cf. 16, p. 25).

Astronojnia este departe de a fi singura disciplină care-şi exercită seducţia asupra

scriitorului. Spirit aflat într-o perpetuă efervescenţă, el urmăreşte cu un ochi atent progresele înregistrate în cele mai diferite domenii, de la

medicină la agricultură şi de la aerostatică la arheologie. într-un articol apărut la 18 decembrie 1839, în „Alexander’s Weekly

Messenger[44], Poe exaltă „înaintarea rapidă a invenţiilor[44] — şi printre subiectele pc care le va aborda în aceeaşi publicaţie sau în altele figurează

dagherotipul, „cel mai important şi poate cel mai extraordinar triumf al ştiinţei moderne[44], un telescop uriaş, ghidropa ca mijloc de dirijare a

baloanelor, un nou procedeu de pavare a străzilor, descoperirea unei noi planete, metoda anastatică de reproducere a unei tipărituri etc. Ziaristul

dovedeşte un nivel de informare net superior celui al confraţilor săi şi un incontestabil talent de popularizator. Scriitorul

încorporează în chip fericit informaţiile acumulate, chiar dacă Jean-Jacques Bridenne afirmă, cu oarecare îndreptăţire : „In ceea ce priveşte ştiinţele

fizice şi naturale, ceea ce cunoaşte cel mai bine (cel mai puţin nesatisfăcător, ar spune detractorii săi) sînt ipotezele, ceea ce reţine şi utilizează sînt

punctele cele mai originale şi mai discutate[44] (65). O circumscriere care contribuie fără voie la definirea unui principiu. Pentru că rampa de lansare a

fanteziei se situează nu pe terenul lipsit de accidente al datelor verificate, indubitabile, ci în acea ţară a nimănui în care ideile îndrăzneţe, uneori

iconoclaste la adresa dogmelor ştiinţifice, îşi aşteaptă dreptul la viaţă sau la uitare. E adevărat că nepotolita sete de cunoaştere a lui Poe se exercită

sporadic şi în direcţii lipsite de orice perspectivă, cum ar fi alchimia, astrologia, chiromanţia, frenologia. Dar scriitorul este preocupat mai

ales de cîteva dintre marile visuri ale timpului său : dezlegarea enigmei polare, dirijarea aerostatelor, zborul dincolo de limitele gravitaţiei

terestre.

în 1833, Poe participă cu șase povestiri la concursul lansat de „The Baltimore Saturday Visiter[44]. Unul dintre

cei trei membri ai juriului, John H. B. Latrobe, avea să mărturisească, mai tîrziu, puternica impresie produsă de lectura lor : „Logica şi

imaginaţia se uneau cu o rară consecvenţă...[44] Este ceea ce se poate spune şi despre *Manuscris găsit într-o sticlă,* căruia i-a fost decernat premiul, în

valoare de cincizeci de dolari. După un debut tributar canoanelor aventurii maritime, acţiunea basculează în insolit şi fantastic. Naratorul ajunge pe o

imensă navă, purtată cu o viteză înspăimîntătoare de uragan şi de un curent submarin, „dacă poate fi numit astfel un puhoi care goneşte

mugind şi urlînd printre albele gheţuri, dînd naştere spre sud unui tunet mai puternic decît cel al unei cascade prăbuşindu-se vertical[44]. Goana continuă,

către Polul Sud, pînă ce „gheaţa se dă în lături, la dreapta şi la stînga şi începem să ne rotim vertiginos în uriaşe cercuri concentrice, în interiortil unui

amfiteatru gigantic (...) Cercurile se micşorează rapid, plonjăm nebuneşte în centrul vîrtejului şi, printre mugetele, urletele, tunetele oceanului şi

ale furtunii, corabia — o ! doamne ! — se clatină şi se scufundă[44]. într-o notă finală adăugată la tipărirea în volum a povestirii, Poe declară că, la

mulţi ani după apariţia ei în „The Baltimore Sa- turday Visiter[44], a aflat despre hărţile lui Mercator în care „se vede cum oceanul se repede prin

patru guri în Golful Polar (nordic), ca să fie înghiţit în măruntaiele pământului...[44]

Să fi izbutit această încercare de a-i îndrepta pe ci-

titori spre o pistă falsă ? în 1833, publicul american era familiarizat cu teoria lui John Cleves Symmes, expusă în 1818, într-un opuscul

„ştiinţific[44] intitulat *Teoria sferelor concentrice a lui Symmes care demonstrează că Pământul e gol pe dinăuntru, locuibil şi cu largi deschideri la Poli*. Ca un

ecou pe tărîmul belestristicii, Căpitanul Adam Seaborn (pseudonimul lui Symmes ?) publicase, în 1820, romanul *Symzonia*. Vasul lui Seaborn,

„Explorer[44], pătrunde în interiorul globului pe la Polul Sud ; echipajul întîlneşte animale stranii şi o civilizaţie sui generis, revenind la

suprafaţă în... China. în 1823, cînd Symmes a cerut Congresului să finanţeze o expediţie care să-i verifice teoria, moţiunea depusă a

întrunit douăzeci şi cinci de voturi. Iar peste zece ani, această ipoteză fantezistă fecundează imaginaţia lui Poe, cîşti- gîndu-şi astfel dreptul la

dăinuire. [2] O aluzie la teoria lui Symmes poate fi întîlnită şi în *Hans Pfaall.* Cînd balonul se află la mare înălţime deasupra zonei arctice, eroul observă că

suprafaţa banchizei „devine *concavă* şi sfîrşeşte chiar la pol într-o cavitate circulară, cu marginile bine definite.[44] în sfîrşit, antepenultima frază a

Povestirii lui Arthur Gordon Pym (1838) sună astfel : „Şi atunci ne-am prăbuşit în îmbrăţişarea cascadei, în care o spărtură s-a deschis de la sine

pentru a ne primi[44].

După ce i-a fost decernat premiul pentru *Manuscris găsit într-o sticlă,* Poe a mulţumit personal fiecăruia dintre

membrii juriului. Acelaşi Latrobe îşi va aminti cum a decurs vizita : „L-am întrebat dacă era angajat în vreo activitate literară. Mi-a răspuns că lucra la

O călătorie în Lurik şi s-a lansat îndată într-o dizertaţie care părea dinainte pregătită despre legea gravitaţiei, înălţimea atmosferei Pământului şi

capacităţile baloanelor... apoi, vorbind la persoana întîi, el începu călătoria... părăsind Pămîntul şi fiind din ce în ce mai animat, îşi descria senzaţiile, pe

măsură ce urca mai sus şi mai sus !... acolo unde atracţia Lunii o întrecea pe cea a Pământului, se producea o bruscă răsturnare a nacelei şi o mare tulburare

printre ocupanţii ei. între timp, devenise atît de agitat, vorbea atît de repede, gesticulînd, încît atunci cînd s-a petrecut răsturnarea şi a bătut din palme

şi din picior, pentru a sublinia momentul, am simţit că mă înalţ împreună cu el...[44] Mărturia este de două ori semnificativă, atestînd nu numai cunoştinţele

ştiinţifice ale scriitorului, ci şi implicarea lui emoţională. Dar discuţia cu Latrobe a avut loc într-un stadiu înaintat al elaborării povestirii, de vreme ce ştim

că Poe intenţionase să descrie peisajele lunare văzute printr-un „telescop extraordinar[44] şi că renunţase din pricina „dificultăţilor optice[44] ale

construirii unui asemenea instrument, ceea ce ar fi făcut neverosimilă „orice ficţiune avînd ca bază telescopul". Este însă mai verosimilă soluţia

aerostatică ? Alfred Colling se întreabă chiar dacă „Poe, la vremea aceea, putea să discearnă cît de puerilă era concepţia sa : explorarea Lunii

în balon, în raport cu ştiinţa modernă[44] (12, p. 95). O lectură atentă a povestirii ar fi arătat că scriitorul era pe deplin conştient de inadecvarea mijlocului de

locomoţie cosmică ales. Tocmai de aceea utilizează el unele fenomene astronomice ca argumente, evident falacioase, în sprijinul „teoriei[44] că

pretutindeni, în sistemul solar, există o atmosferă rarefiată dar „asemănătoare, *în esenţa ei,* cu aceea de la suprafaţa Pământului[44]. Prezenţa acestei

atmosfere ar face posibile ascensiunea continuă a balonului şi, apoi, alunizarea, ca şi condensarea aerului necesar respiraţiei.

La apariţia în „The Southern Literary Messenger[44], povestirea a fost rebotezată *Hans Phaall* (sic), poate şi pentru că *O călătorie*

în Lună era titlul unui roman anterior al lui Joseph Atterley. Textul este saturat cu noţiuni ştiinţifice reale şi imaginare. Procedeul face parte din

strategia narativă a lui Poe, teoretizată în „Apendice" la versiunea revizuită din 1840. Un spaţiu larg este rezervat aici analizei foiletonului

publicat de îtichard Adams Locke în „The New York Sun[44], în august 1835. Intitulat ÎVfarz *descoperiri astronomice,* foiletonul era prezentat ca

fiind o relatare a observaţiilor efectuate de John Herschel la Capul Bunei Speranţe, cu un telescop perfecţionat. Iritat de succesul acestei farse

gazetăreşti [3], Poe îi scria, la 11 septembrie, lui John P. Kennedy, un alt membru al juriului care premiase *Manuscris găsit într-o sticlă :*

„Aţi citit *Descoperiri în Lună ?* Nu vi se pare că textul e inspirat, în linii mari, de *Hans Pfaall ?*

E foarte ciudat, dar cînd mi-

am propus mai întîi să scriu o poveste despre Lună, ideea *Descoperirilor telescopice* mi-a venit de la sine — şi am abandonat-o ulterior. Am

vcrbit totuşi despre ea fără reţinere şi multe detalii şi observaţii aparent neînsemnate mă fac să fiu convins că ideea mi-a fost

furată[44]. Să ne întoarcem însă la „Apendice[44], care începe prin a aminti să *Hans Pfaall* a apărut înaintea farsei lui Locke, subliniind apoi

deficienţele acesteia din urmă. Trecînd peste amănunte, iată o concluzie care pregăteşte expunerea profesiunii de credinţă a lui Poe : „Întrucît

mult mai multe persoane au fost trase pe sfoară de *Farsa cu Luna* decît cele dispuse să o mărturisească, ne putem oferi aici o mică distracţie

pentru a arăta de ce nimeni n-a recunoscut că a fost înşelat (...) Intr-adevăr, oricît de bogată ar fi imaginaţia cheltuită cu această

ingenioasă ficţiune, ea este lipsită de o bună parte din forţa pe care i-ar fi dat-o o mai scrupuloasă atenţie acordată faptelor şi analogiei generale.

Că publicul a fost indus în eroare, fie şi pentru o clipă, este doar o dovadă a marii ignoranţe atît de obişnuită cînd e vorba despre subiecte

de natură astronomică." Cu alte prilejuri, scriitorul nu ezită să semnaleze manifestările acestei ignoranţe şi în operele unor confraţi. în *Marginalia,* el

reproduce un pasaj dintr-o carte a lui William Gilmore Simms — citez doar esenţialul : „...stelele şi constelaţiile, contemplate

pentru prima oară în lumea nouă de locuitorii lumii v e c h i . . — pe care-1 comentează astfel : „Or, dacă prin lumea veche se înţelege

Orientul iar prin lumea nouă Occidentul, nu mai înţeleg nimic. Care sînt stelele vizibile într-o lume, fără să fie la fel de Vizibile în cealaltă ?" (XLV). în

însemnarea imediat următoare, o strofă dintr-un poem al lui Samuel Taylor Coleridge, în care se precizează că Soarele era „Nu

mai mare decît Luna[44], este amendată fără ocolişuri „Diametrul aparent al Lunii este totdeauna mai mare decît cel al Soarelui. E posibil ca

poetul să ignore acest fapt ?" (XLVI)

Pentru a demonstra noutatea concepţiei sale, Poe întreprinde, în „Apendice[44], o trecere în

revistă parţială şi nu foarte obiectivă a lucrărilor anterioare, înrudite în ceea ce priveşte tematica şi utilizarea unor date ştiinţifice. Utopia lui Cyrano de

Bergerac, *Statele şi imperiile Lunii,* i se pare a fi „cu totul lipsită de sens", iar prima aventură cosmică americană, O *călătorie în Lună* de Jo- seph

Atterley, o carte în care „*mijloacele* săvîrşirii călătoriei sînt (...) deplorabil de prost

concepute". [4] De o mai bună apreciere se bucură *Omul în Lună* al lui Francis Godwin. Marjorie Hope Nicolson ne asigură că Poe citise versiunea

franceză din 1647, apărută fără numele autorului, neştiind că „textul original era englezesc" (33, p. 239). Oricum, *Omul în Lună* este calificată drept „o

stranie şi destul de ingenioasă cărţulie" care, lăsînd de-o parte unele erori, oferă „o mostră naivă a noţiunilor astronomice curente ale timpului". Noţiuni

astronomice curente, împrumutate din *Tratatul de astronomie* al lui Friedrich Wilhelm Herschel, sînt utilizate şi de Poe, urmărindu-se efectul

mărturisit în amintita profesiune de credinţă cu care îşi încheie succinta panoramă : „în aceste

diferite *brochures,* [5] scopul este totdeauna satiric, tema fiind descrierea moravurilor lunare comparativ cu cele ale noastre, în nici una nu există vreo

încercare de a înfăţişa în mod plauzibil detaliile călătoriei înseşi. Autorii par, în fiecare caz, cu totul neinformaţi în materie de astronomie. în *Hans Pfaall*

intenţia este originală întrucît constituie un efcrt către *verosimilitate* în aplicarea principiilor ştiinţifice (atît cît o îngăduie natura stranie a

subiectului) la călătoria de la Pămînt la Lună".

Se impun cîteva reflecţii. Minimalizarea „scopului satiric" pare să fie un ecou întîrziat şi

indirect al frustrării provocate de apariţia foiletonului din „The New York Sun". Pentru că Poe intenţiona să înfăţişeze şi aventurile selenare ale lui Hans

Pfaall, după cum reiese din recenzia sa la farsa lui Locke : „Citind povestea Lunii pînă la capăt şi constatînd că ea dezvoltă toate elementele

importante din *Hans Pfaall,* am lăsat ca acesta din urmă să rămînă neterminat. Scopul principal pe care l-am urmărit du- cîndu-mi eroul pe Lună era

de a-i oferi prilejul de a descrie peisajul lunar, dar mi-am dat seama că el ar fi putut să adauge foarte puţin la relatarea minuţioasă şi autentică a lui Sir

John Herschel". Finalul povestirii întăreşte afirmaţiile lui Poe : eroul promite să comunice lucruri mult mai importante decît amănuntele călătoriei, dacă va

fi iertat pentru uciderea creditorilor săi. Printre aceste lucruri sînt enumerate „obiceiurile, purtările, aşezămintele politice", ceea ce

înseamnă că satira n-ar fi lipsit din plănuita continuare, aşa cum nu lipseşte, de altfel, nici din textul pe care-1 cunoaştem, exercitîndu-se însă asupra

tîrgoveţilor din Rotterdam. Cît despre „efortul către *verosimilitate* în aplicarea principiilor ştiinţifice", el reprezintă una dintre

constantele *Science fiction*-ului sau măcar ale tendinţei sale majoritare. Maurice J. Bennett susţine că Poe nu inovează în această privinţă nici măcar în

teoretizarea procedeului, referindu-se la *Istoria adevărată* a lui Lucian din Samosata (secolul II al erei noastre) : autorul grec înşiră printre

atracţiile textului său „verosimilitatea cu care descriu lucruri complicate" (60). Dar despre ce principii ştiinţifice poate fi vorba în cazul corăbiei

lui Lucian, ridicată în văzduh de o trombă şi purtată astfel pînă în Lună ? Bennett pare să confunde verosimilitatea specifică genului nostru cu

verosimilitatea situaţiilor, întîmplărilor, comportării personajelor, fără de care nu poate fi vorba despre o operă literară autentică. Poe însuşi

utilizează noţiunea şi în această a doua accepţie. într-un articol consacrat *Vieţii şi aventurilor lui Robinson Crusoe* (ianuarie 1836), el exaltă „puternica

magie a verosimilităţii". Iar în recenzia la romanul *Shep- pard Lee* (septembrie 1836), teoretizează „arta de a întrebuinţa o infinitate de tehnici

care dau verosimilitate naraţiunii".

Cel puţin încă o aserţiune a lui Bennett solicită atenţia noastră uimit-dezaprobatoare.

Continuînd să conteste rolul atribuit de Poe lui *Hans Pfaall,* modernul Zoii încearcă să ne convingă că „Din perspectiva realizărilor cosmonautice ale

secolului 20, călătoria lui Pfaall cu balonul poate fi socotită cu greu mai «ştiinţifică» decît

zborul lui Domingo Gonsales [6] într-o maşină purtată de gîşte care se duc să ierneze pe Lună". Cu astfel de sofisme se poate demonstra orice, dacă

adresanţii sînt dispuşi să renunţe la cenzura unei logici nu neapărat foarte subtile. Pentru că balonul îşi demonstrase capacităţile

ascensionale — Poe se referă la „expediţia aeronautică a lui Gay-Lussac şi Biot" — iar ipoteza existenţei unei atmosfere rarefiate în întregul

sistem solar, ipoteză evident fantezistă, întemeiată pe interpretarea *pro domo sua* a unor observaţii astronomice reale, conferă povestirii aura de

credibilitate necesară. [7] Nu altfel aveau să procedeze Jules Verne, eludînd cu bună ştiinţă obstacolul insurmontabil, dat fiind mijlocul ales (obuzul lansat

de tunul uriaş), al acceleraţiei; sau H. G. Wells, imaginînd un ecran gravitaţional care presupune crearea energiei din nimic, ceea ce contravine

principiului lui Camot. E adevărat că, aşa cum arată Jacques van Herp, „toate ipotezele au dreptul la viaţă, inclusiv cele mai extravagante,

ceea ce contează fiind rigoarea şi coerenţa dezvoltării propuse de autor[44] (19, p. 312). Rigoarea şi coerenţa nu se pot exercita însă atunci cînd mijlocul

„ştiinţific" de propulsie este un atelaj de gîşte care migrează pe Lună.

Efortul către verosimilitate în aplicarea principiilor

ştiinţifice poate fi sesizat, într-un stadiu embrionar şi în operele unor precursori ai *Science fiction*-ului : Cyranc de Bergerac (maşinăria cu brîuri de

rachete din *Statele şi imperiile Lunii,* cutia cu icosaedru din *Statele şi imperiile Soarelui*), Swift (insula zburătoare magnetică din *Călătoriile lui*

Gulliver), Casanova (batiscaful avant la lettre din *Icosameron).* Dar ceea ce era sumar şi episodic devine, la Poe, esenţial în susţinerea ideii dominante.

Edificator este şi un text apărut la 13 aprilie 1844, în „The New York Sun", sub titlul *Ştiri senzaţionale prin expres, via Norfolk !* Descrierea amănunţită

a balonului- dirijabil „Victoria[44] şi a evoluţiei sale, în timpul imaginarei traversări a Atlanticului, creează climatul necesar pentru a-1 face pe cititor să accepte

extrapolarea îndrăzneaţă a realizărilor timpului. De altfel, scriitorul era la curent cu progresele aerostaticii şi publicase un articol despre

planurile unui aeronaut contemporan, Charles Green, de a înfăptui zborul transatlantic. El citise jurnalul de călătorie al unui alt cunoscut

balonist, Monck Mason, care devine, în povestire, constructorul „Victoriei[44]. Elementele împrumutate din diferite surse sînt integrate

organic în fluxul naraţiunii, fără să dea nici o clipă impresia că ar fi corpuri străine. Concizia şi limpezimea frazei, gradaţia, suspensia conferă nobleţe

detaliilor, fă- cîndu-le să concure la impresia de ansamblu. Cuvinte ca *lest, nacelă, elice, ghidropă* dobîndesc valenţe poetice,

întreţinînd mirajul nemaipomenitei aventuri. Efectul artistic se datorează şi mixajului abil al vocilor naraţiunii. După o scurtă

introducere, atribuită unui redactor al lui „The New York Sun“, acesta lasă locul corespondentului din Charleston al ziarului, care prezintă

balonul, în temeiul datelor furnizate de aeronauţi. Urmează jurnalul lui Monck Mason, cu *post-scriptum*-urile scriitorului Har- rison Ainsworth, aflat la

bord, pentru ca redactorul să intervină din nou, în final. între două mostre de stil gazetăresc, însemnările sobre ale aeronautului alternează cu

dezlănţuirile lirice ale scriitorului la modă, fragmentele fiind îmbinate cu precizie de ceasornicar de înaltă clasă.

Ideea navigaţiei dirijate a aparatelor mai uşoare ca aerul, care a obsedat generaţii întregi de inventatori, nu se află aici la prima sa întruchipare

imaginară. Louis- Sebastien Mercier îi dedica un capitol al utopiei *Anul 2440* (ediţia din 1786), rezumîndu-se însă la astfel de accente retorice :

„Uşurinţa şi ignoranţa declaraseră : «Omul nu va putea niciodată să se mişte după voia sa în acest element atît de mobil şi lipsit dc orice

punct de sprijin». [...] Dar ignoranţa şi uşurinţa au suferit o dezminţire formală [...] Din înaltul văzduhurilor supuse, din mijlocul vînturilor impetuoase,

respectînd busola si cîrma sa, Fi' zicianul putea acum să strige : «Toate artele şi toate ştiinţele s-ar fi întors în neant dacă s-ar fi dat crezare concepţiilor tale

mărunte şi. tîrîtoare, mizerabil negativist, vino, urcă, îndrăzneşte să dai ocol globului împreună cu mine sau rămîi înlănţuit de bulgărele de ţărînă

pe care te-ai născut. Poe [8] în schimb, foloseşte întreg arsenalul relatării unei experienţe ştiinţifice. El ne informează, prin pana

corespondentului din Charleston, că domnul Monck Mason „s-a gîndit să aplice principiul şurubului lui Arhimede la navigaţia aeriană“,

construind un fel de elice multiplă. Prin rotirea manuală a elicei, aerostatul elipsoidal poate fi propulsat cu viteze variabile, direcţia zborului fiind

asigurată de o cîrmă. în studiul *Edgar Poe şi operele sale,* Jules Verne consideră că „mijloacele mecanice indicate de Poe, şurubul lui Arhi- mede, care

serveşte drept propulsor şi cîrma, sînt absolut insuficiente pentru a dirija un balon" (20, p. 199). Partizan declarat al aparatelor de zbor mai grele ca

Numai că, la publicarea în volum, povestirea era intitulată *Farsa cu balonul* şi autorul o însoţea cu o notă redactată în aceşti termeni : „Divertismentul

[9] de mai jos (...) a apărut mai întîi, ca o relatare a unui fapt real, în *The New York Sun,* îndeplinindu-şi întrutotul scopul de a furniza un aliment indigest

nesătuilor gură-cască, în răstimpul de cîteva ceasuri dintre două sosiri ale curierului din Charleston. îmbulzeala care s-a produs pentru a pune mîna

pe *singurul ziar care publică ştirea* a întrecut orice minune ; şi, de fapt, dacă, aşa cum susţin unii, *Victoria* n-a realizat întocmai traversarea în

discuţie, ar fi greu să se afle un motiv care ar fi împiedicat-o s-o realizeze". Nesătuii gură-cască n-aveau cum să descifreze ironia autorului în comentariile

lui Harrison Ainsworth (pe care Poe îl criticase nu o dată pentru grandilocvenţă) : „Neţărmuritul şi învăpăiatul ocean se zvîrcoleşte in chinuri fără să

scoată un geamăt. Talazuri cît munţii de înalte te duc cu gînciul la nişte demoni fără de număr care s-ar zbuciuma, uriaşi şi muţi, într-o

neputincioasă agonie". Am ajuns astfel la controversata chestiune a locului şi rolului mistificării în proza poescă. O mistificare de un tip special, al

cărei iz de autenticitate poate duce la scene de felul celei descrise mai sus. Sau la întîmplări evocate cu satisfacţie de biografii scriitorului. Se ştie

astfel că, după lectura povestirii *Faptele în cazul domnului Valdemar*, un farmacist scoţian s-a interesat dacă „faptele" sînt reale. Iar redactorul revistei

„Popular Record of Modern Science" s-a arătat convins că *Revelaţie mesmerică* reprezintă consemnarea unei experienţe petrecute aievea.

înclinaţia către mistificare este o caracteristică a geniului particula:’ al lui Poe. La 9 februarie 1836, J. P. Kennedy îl avertiza, într-o scrisoare :

„Unele din *bizareriile* dumitale au fost greşit interpretate drept satiră..." Răspunsul, datat 11 februarie, pune lucrurile la punct cu politeţe, fără a face

concesii : „Nu aveţi întru- totul dreptate în legătură cu p'rezenţa satirei în unele dintre povestirile mele. Cele mai multe erau *intenţionat* jumătate

glumă, jumătate satiră — deşi s-ar putea să nu fi recunoscut deplin acest lucru nici faţă de mine însumi". (Precizarea aparţine unui amator de

paradoxuri : cum poţi să nu recunoşti deplin *faţă de tine însuţi* un lucru pe care-1 faci *intenţionat ?)* Cocteilul de glumă şi satiră este detectabil în *Hans*

Pfaall încă din primele pagini : înfăţişarea balonului şi a piticului din nacelă, numele şi păţaniile primarului etc. ; ca să nu fie nici o îndoială,

ascensiunea începe la 1 aprilie. Cum se împacă aceste accesorii ale farsei cu implicarea emoţională despre care vorbeam în legătură cu vizita la

John H. B. La- trobe ? Adevărul este că prologul şi epilogul povestirii distonează flagrant cu descrierea călătoriei de la Pământ la Lună. Mi se pare

evident că aceste pasaje au fost adăugate la injoncţiunea prietenilor, după cum lasă să se înţeleagă chiar autorul : „M-am întors la un stil jumătate

plauzibil, jumătate glumeţ". Din păcate, hfbridizarea n-a asigurat reuşita scontată.

Scrisoarea către J. P. Kennedy a oferit exegezei poeşti

o nouă îndreptăţire pentru a proiecta o lumină neaşteptată şi asupra unor texte care păreau să aibă o semnificaţie univocă. în această situaţie se află, de

pildă, chiar *Manuscris găsit într-o sticlă.* Partizan al interpretării tradiţionale, Valerio Fissore înscrie povestirea în categoria „metafizică", în care „acţiunea,

cu toate detaliile realiste, se prezintă ca metaforică şi mistică" (69, p. 73). în timp ce Claude Richard afirmă că ne găsim în faţa unei replici ironice

a lui Poe la „sărăcia imaginaţiei predecesorilor săi", prin exagerarea detaliilor, repetarea forţată a cuvintelor „oroare", „oribil" etc. Modul în care eroul

ajunge pe puntea giganticei nave i se pare a fi „un spectaculos număr de trapez zburător [...] un episod burlesc" (40, p. 402—403). Să recitim

împreună pasajul în cauză : „Retrăgîndu-mă cît mai departe cu putinţă spre pupă, am aşteptat fără să tremur prăpădul care urma să ne strivească.

Vasul nostru îşi încetase, în cele din urmă, împotrivirea şi se scufundase cu prova în mare. Masa care se prăvălea îl izbi deci în acea parte a şarpantei

aflată sub apă şi, ca o inevitabilă urmare, am fost catapultat în greementul corăbiei străine". Mărturisesc că nu sesizez aspectul comic al

scenei, văzînd în acuratetea descrierii doar rezultatul unui efort conştient de a-i convinge pe cititori că lucrurile s-ar fi putut în- tîmpla aşa cum sînt

relatate. Dacă a existat totuşi o intenţie parodistică, ea a fost abandonată în procesul elaborării povestirii.

Ciudat este faptul că

mistificări neîndoielnice propun în premieră teme şi idei aflate astăzi în fondul de aur al *science fiction*-ului. în *Omul cu desăvîrşire uzat* (august 1839),

Poe descrie întîlnirea lui cu generalul John A. B. C. Smith, care-1 impresionează prin „perfecţiunea supremă a fizicului său". O vizită inopinată

îi dezvăluie stupefiantul adevăr : în urma unei bătălii sîngeroase cu triburile Bugaboo şi Kickapoo, generalul şi-a pierdut o mînă, un picior,

umerii, pieptul, pielea capului, dantura, un ochi, limba, cerul gurii. Şi toate acestea au fost înlocuite cu prcdusele „admirabilului progres tehnic“.

Ironia pe alocuri caricaturală nu este incompatibilă cu pre-figurarea utilizării extensive a membrelor şi organelor artificiale. Avatarul modern al

acestui general compozit este ciberneticul domn Jones din cunoscuta povestire a lui Stanislaw Lem.

Pentru a ajunge în viitor,

eroul lui Mercier din *Anul 2440* adoarme şi se trezeşte peste cîteva secole. Rip Van Winkle din povestirea care-i poartă numele a lui Washington Irving,

apărută în 1819, datorează somnul său de douăzeci de ani berei oferite de misterioşii locuitori ai unei zone muntoase din America de Nord. Iar nobilul

egiptean Allamistakeo din *Scurtă discuție cu o mumie* (aprilie 1845) a fost supus unui tratament de îmbălsămare — evident, altul decît cel

rezervat pacienţilor de rînd — avînd drept rezultat „suspendarea pe termen nedefinit a tuturor funcţiunilor animale" şi este reanimat cu

ajutorul electricităţii, după cinci mii cincizeci de ani şi cîteva luni. Poe substituie miracolului neexpllicat şi licorii magice un experiment de anabioză

artificială, în locul hipo- termiei, preconizate astăzi. în acest scop, fiind utilizată îmbălsămarea cu biclorură de mercur, iar în locul încălzirii

treptate a corpullui — şocurile

unei pile volta- ice. [10] O idee ingenioasă, reluată după 1900 în numeroase variante, este aceea a folosirii anabiozei de către istoricii dornici să

corecteze, în viitor, interpretările greşite ale propriei lor epoci. Ţelul satiric este trădat cu bună ştiinţă nu numai de ambianţa culinară a

introducerii sau de comportarea extravagantă a personajelor, ci şi de însuşi numele protagonistului, „all a mistake" însem- nînd „totul (este) o

eroare". Totul — şi mai cu seamă credinţa că prezentul autorului ar fi superior trecutului din care vine mumia, în privinţa longevităţii,

realizărilor tehnico-ştiinţifice, sistemului politic, modei etc. Un punct de vedere pe care Poe îl exprimase şi intr-o scrisoare trimisă lui James Russell Lowell, la

2 iulie 1844 : „Nu am încredere în perfectibilitatea umană. Socotesc că efortul uman nu va avea un efect apreciabil asupra umanităţii. Omul este astăzi

doar mai activ — nu mai fericit şi nici mai înţelept decît era în urmă cu 6 000 de ani". Succesul povestirii s-a datorat şi interesului pentru egiptologie

al publicului american, două dintre personaje — G. R. Gliddon şi Silk Buckingam — fiind, în viaţa reală, specialişti în materie. Se pare, de altfel, că

Poe s-a inspirat dintr-o piesă contemporană, *Mumia sau Licoarea vieţii*, în care resuscitarea e atribuită efectului unui elixir magic.

Dialogul dintre Monos şi Una (august 1841) avea drept *motto* un vers din *Antigona* lui Sofocle, „Mellonta Tauta", tradus astfel de Poe : „Aceste

lucruri vor fi în viitorul apropiat". *Motto*-ul devine titlul unei povestiri apărute în februarie 1849, care preia de la *Farsa cu balonul* mijlocul de

locomoţie, iar de la *Hans Pfaall* forma epistolară a relatării şi data debutului aventurii : 1 aprilie... 2848. „Această povestire prezintă un interes

deosebit pentru S. F. — scrie David Ketterer — fiind poate cea dintîi care demarează direct în viitor, adică fără un cadru narativ descriind tranziţia spre

«utopie» din prezentul autorului[44] (74). Prudenţa lui Ketterer este îndreptăţită : romanul vechii noastre cunoştinţe Mary Shelley,

Ultimul om (1826), demarează direct în secolul 21. Cu toată prezenţa unor baloane dirijabile, el este însă „nu mai mult decît gotic", cum constată

chiar Brian Aldiss (1, p. 33). In *Mellonta Tauta* inventarul futurist este mai bogat : baloanele evoluează cu peste 150 de mile pe oră iar trenurile

cu 300 de mile, avînd douăsprezece rînduri de şine şi un ecaVtament de 15 metri; oceanele sînt brăzdate de nave magnetice şi de cabluri

telegrafice plutitoare ; instrumentele astronomice au atins un înalt grad de perfecţiune, îngăduind, de pildă, observarea desfăşurării marilor

lucrări arhitectonice de pe Lună. Istoria se află însă în suferinţă, cum reiese din comentariile fanteziste al Panditei. Descendenţii primilor

colonişti olandezi stabiliţi în America sînt consideraţi a face parte din „tribul sălbaticilor Knickerbocker[44], generalul englez CornwalUs devine „un

bogat negustor de grîne (corn = grîne, cereale) etc. Viitorul rîde de prezent, aşa cum făcea trecutul în *Scurtă discuţie cu o mumie*.

Inaderenţa lui Poe la propria sa epocă nu este doar o poză romantică. Scriitonll are numeroase motive de nemulţumire — şi nu le

formulează totdeauna la adăpostul parabolei. *Dialogul dintre Monos şi Una* conţine* de pildă, un surprinzător rechizitoriu ecologic. După evo-

carea nostalgică a „zilelor sfinte, auguste şi binecuvîntate în care rîurile azurii curgeau bogate între colinele neatinse şi pătrundeau adînc în

singurătăţile pădurilor primitive, odorante, neîntinate[44], tonul devine apocaliptic : „...s-au înălţat nenumărate oraşe enorme şi fume- gînde. Frunzele

verzi s-au chircit sub răsuflarea fierbinte a furnalelor. Frumosul chip al Naturii a fost deformat parcă de ravagiile unei boli dezgustătoare[44]. De vină este

„răul iniţial : Ştiinţa[44]. Rădăcinile îndepărtate ale acestei atitudini pot fi găsite în programaticul *Sonet — Către ştiinţă* (1829), conceput ca introducere la *Al*

Aaraaf. Tî-
nărui Poe afirmă că Ştiinţa este potrivnică Poeziei, iz-gonind miturile şi silindu-le să-şi caute . refugiu pe „o

stea mai fericită[44]. Ceea ce nu-1 împiedică să devoreze tratate academice şi articole de popularizare, pentru a-şi potoli „setea de a cunoaşte[44]

pe care avea s-o mărturisească în *Puterea cuvintelor*. După cum ironia, satira, uneori chiar sarcasmul coexistă cu zborul înalt al fan-

teziei anticipatoare sau cu viziunea grandioasă din *Evrika.* Iată de ce nu putem accepta generalizările grăbite privind conservatorismul

funciar al scriitorului, ostilitatea lui faţă de orice formă de progres. O explicaţie nuanţată a acestor aparente contradicţii este oferită de

Camille Mauclair : „Ar fi fals şi nedemn de un asemenea creier să ni-1 reprezentăm ca fiind rutinar, vrăjmaş al oricărei cuceriri ştiinţifice ;

Poe avea o inteligenţă vastă, un spirit liber, pasiunea pentru tot ceea ce este original şi profund, curiozitatea metodică şi

îndrăzneaţă, apetenţa către tot ceea ce poate îmbogăţi spiritul si deschide noi perspective gîndirii. Dar el se temea şi dispreţuia cu atît

mai mult falsul progres (...) un fel de religie grosieră preţuind ştiinţa doar pentru aplicaţiile ei utilitare, pentru posibilităţile de negoţ şi de

confort[44] (27, p. 175). Şi, mai departe : „El considera că ştiinţa industrială, ale cărei rapide şi impresionante cuceriri păreau atunci

adevărate miracole, va deveni o calamitate dacă înaintarea ei nu va corespunde unei înaintări paralele şi de egală impor-

tanţă în domeniul evoluţiei morale[44] (id., p. 178). Sînt observaţii care definesc o concepţie şi o stare de spirit caracteristice nu numai lui

Poe. Obsesia consecinţelor nefaste ale neconcordanţei dintre progresul tehnico-ştiinţific şi cel moral fecundează creaţia unui lung şir de literaţi

seduşi definitiv sau pasager de farmecul anticipaţiei.

În acelaşi fel trebuie înţeleasă şi atitudinea lui Poe faţă de problemele sociale şi

politice. Prejudecata romantică a geniului despărţit de umanitate, influenţele sudiste, teoria gradaţiei opuse egalitarismului n-ar fi

fost de ajuns pentru a determina atacurile repetate împotriva democraţiei ca principiu şi ca sistem de guvernare. Scriitorul fusese

şocat de spectacolul oferit de această „democraţie[44] în acţiune. în *Scurtă discuţie cu o mumie,* pentru a-1 face pe călătorul în timp să înţeleagă

cuvîntul „politică[44], domnul Gliddon schiţează portretul grotesc al unui demagog electoral. Iar în *Mellonta Tauta,* eroina se

referă la „uluitoarea descoperire că sufragiul universal dădea loc unor combinaţii frauduloase, cu ajutorul cărora se putea

înregistra oricînd orice număr dorit de voturi, fără posibilitatea preîntîmpinării sau măcar detectării acestei fraude“. (Ca o confirmare

tragică, se pare că moartea lui Poe s-a datorat agenţilor electorali din Baltimore, care i-au dat să bea mari cantităţi de alcool, punîndu-1 apoi să

voteze de mai multe ori pentru acelaşi candidat.) Opinia scriitorului despre cei aleşi prin astfel de procedee este exprimată în *Marginalia:* „Sa-

muel Butler, autorul lui *Hudibras,* a avut probabil o viziune profetică asupra Congresului american cînd a definit astfel o *gloată : — «O*

reuniune sau adunare a State-lor generale în care fiecare are o altă părere în legătură cu orice problemă supusă discuţiei. Ei se adună, adaugă

el, doar cu scopul de a se certa, apoi se întorc acasă, foarte satisfăcuţi că au *multe de pouestit»“.* (LXXX1V) Şi alte aspecte ale modului de viaţă

american ccnstituie ţinta unor observaţii corosive. în mai multe rînduri, Poe critică setea de înavuţire a compatrioţilor săi

[11], ca în această însemnare din *Marginalia:* „Romanii adorau vulturii şi î‘î aşezau la loc de cinste printre simbolurile lor războinice. Simbolul nostru, al

americanilor, nu este decît a zecea parte dintr-un vultur, — dolarul; .dar noi compensăm diferenţa, investind în adoraţia noastră o devoţiune în- zecită“

(XCVII). Iar în eseul *Filozofia mobilierului*, lansează termenul „aristocrația dolarilor", care poate ft întîlnit și în manuscrisul *Scriitorii de azi ai Americii.* Un

ultim citat revelator, din *Marginalia :* „Cînd Lucian a descris statuia sa «de marmură pentelică la suprafaţă şi plină de zdrenţe murdare în interior»,

a avut probabil o viziune profetică a marilor noastre instituţii financi- are[w]. (CCXXVIII).

In lumina unor astfel de

declaraţii neechivoce, „paseismul“ lui Poe nu poate fi pus doar pe seama înclinaţiilor temperamentale sau a imperativelor modei literare.

Stigmatizînd tarele prezentului, scriitorul nu uita că aparţine unei naţiuni foarte tinere şi foarte eterogene, ale cărei tradiţii abia începeau să se

cristalizeze. Elementul antitetic al comparaţiei îl vor constitui deci vechile civilizaţii, considerate a fi depozitarele înţelepciunii pierdute. *Scurtă*

discuţie cu o mumie vrea să ne convingă, cum am văzut, că multe dintre realizările ştiinţei şi tehnicii moderne sînt palide imitaţii ale celor din Egiptul

antic. „Procedeele lui Mesmer", de pildă, apar ca „nişte trucuri demne de dispreţ, în comparaţie cu miracolele reale ale savanţilor thebani“. Nu e

singu- gurul caz în care Poe îşi bate joc de propriile sale slăbi- ciuni : mesmerismul îi oferise punctul de pornire şi pretextul (pseudo) ştiinţific pentru două

povestiri, a treia urmînd să apară în luna decembrie a aceluiaşi an 1845 *(Scurtă discuţie...* a văzut lumina tiparului în aprilie). *Povestea*

din Munţii Colţuroşi (aprilie 1844) descrie o altfel de călătorie în timp decît aceea a lui Allamistakeo : Augustus Bedloe trăieşte, în 1827,

aventura fatală din 1870 a unui ofiţer englez aflat în India, al cărui nume era... Oldeb. Nu este însă vorba despre amintirea unui evenirrtent

petrecut într-o viaţă anterioară. între Bedlloe şi doctorul Templeton, un adept al lui Mesmer, s-a stabilit o puternică relaţie magnetică. Or,

Templeton îl cunoscuse pe Oldeb şi asistase la moartea lui. El ne oferă cheia enigmei, atunci cînd îi spune pacientului său : „...în vreme ce duţnneata

îţi imaginai aceste întîmplări, undeva în munţi, eu le aşterneam pe hîrtie, aici, în casă". Iată explicaţia mirajului total, favorizat de hipersensi-

bilizarea simţurilor lui Bedloe, prin consumul unor mari doze de morfină. *Revelaţie mesmerică* (august 1844) este mai curînd un eseu pe teme

cosmologice şi metafizice, amplificate ulterior în *Evrika.* Supus somnului magnetic, domnul Vankirk răspunde întrebărilor naratorului, for-

mulînd cîteva subtile distincţii referitoare lâ „gradaţiile materiei". în treacăt, se vorbeşte despre alte fiinţe gîn-ditoare, adaptate condiţiilor de

viaţă specifice ale lumilor lor. Dar ideea centrală a textului este aceea a existenţei unei „materii imparticulate" sinonimă cu divinitatea, Poe

încercînd să concilieze spiritul ştiinţific cu un panteisin sui generis. Convins şi el că O *poveste din Munţii Colţuroşi* nu are nimic de-a face cu metem-

psihoză, David Ketterer propune o explicaţie proprie a mirajului : „...viaţa lui Oldeb/Bedloe a fost prezervată după moartea sa aparentă, prin

capacităţile mesmerice ale doctorului Templeton“ (74). Textul nu permite o asemenea interpretare, valabilă pentru *Faptele în cazul domnului*

Valdemar (decembrie 1845). Aici, într-adevăr, experimentatorul izbuteşte să oprească timp de aproape şapte luni procesele biologice

consecutive morţii, eliberarea din transa magnetică avînd drept rezultat dezagregarea cvasi-instantanee a trupului celui mesmerizat. „Finalul

acesta extraordinar — scrie Oscar Lemnaru — rezumă victoria spiritului în cadrul legilor fizico-chi- mice potrivit cărora procesul de

descompunere, continuat din momentul primei morţi — ca să ne exprimăm astfel — şi mascat de voinţa strecurată în conştiinţa lui Valdemar, şi-a

vădit prezenţa şi legile sale.“ (77).

Moartea, tratată în aceeaşi manieră şocantă şi în alte naraţiuni poeşti, este privită cu

o seninătate cosmică în *Convorbirea dintre Eiros şi Charmion* (decembrie 1839). Scriitorul şi-a amintit, poate, că astronomii din *Călătoriile lui*

Gulliver se temeau de o eventuală ciocnire a Pământului cu o cometă. El asistase la ploaia de meteori care se abătuse asupra

Baltimore-ului în dimineaţa zilei de 13 noiembrie 1833 şi observase reacţiile oamenilor de pe stradă. Arthur Hobson Quinn presupune că ar fi văzut

şi cometa Halley, în 1835 (38, p. 287). Oricum povestirea constituie şi ea o premieră conjecturală. Sfîrşitul lumii, rezervat pînă atunci naivelor

profeţii apocaliptice, devine un „coşmar ştiinţific" (36, p. 249), prezentat în anumite pasaje cu detaşarea cercetătorului unui fenomen cosmic îndepărtat :

„Se ştia de multă vreme că aerul care ne înconjura era astfel al'cătuit : din o sută de părţi, douăzeci şi una de oxigen şi şaptezeci şi nouă de azot.

Oxigenul, principiul combustiei şi vehiculul căl- durii,n era absolut necesar întreţinerii vieţii animale şi reprezenta agentul cel mai puternic şi cel mai

energic al naturii. Azotul, dimpotrivă, era impropriu întreţinerii vieţii sau combustiei animale. Dintr-un exces anormal de oxigen trebuia să

rezulte, lucrul fusese verificat, o elevare a spiritelor vitale asemeni celei pe care o încercasem. Continuarea acestei idei, dezvoltarea ei pînă la

limita extremă crease teroarea. Care ar fi fost rezultatul *unei totale extracţii a azotului ?* O combustie irezistibilă, devorantă, atotputernică,

imediată (...) întreaga masă de eter în sînul căreia trăiam a izbucnit brusc într-un fel de flacără intensă..." *Evrika* merge şi mai departe, schi- ţînd

perspectiva neantizării întregului Cosmos, prin revenirea atomilor la unitatea primordială.

Considerată de autor drept

cheia de boltă a întregii sale opere, „Cartea — scrie Edward H. Davidson — dezbate trei probleme ştiinţifice referitoare la universul fizic : prima,

conceptul creaţiei (sau cum a devenit materia ceea ce pare să fie ?) ; a doua, natura materiei (sau ce este materia şi cum este prevăzut cu energie universul

fizic vizibil ?) ; şi a treia, perspectiva lumii naturale (sau spre ce sfîrşit se îndreaptă universul mereu — schimbător ?)“ (14, p. 224)

Dincolo de sinteza expresivă a lui Davidson, acest poem

cosmogonic [12] reprezintă un *summum* al geniului anticipator poesc. Savanţi eminenţi ca Arthur Eddington şi Edmond Bauer au constatat co-

respondenţa dintre unele idei şi opiniile ştiinţifice moderne. In superbul eseu *Despre Evrika*, Paul Valery atribuie textului „afirmarea relaţiilor simetrice şi

reciproce între materie, timp, spaţiu, gravitaţie şi lumină. Este într-adevăr o simetrie formală care constituie caracterul esenţial al reprezentării

Universului, potrivit lui Einstein[w]. Şi, mai departe : „Cînd Poe măsoară durata Cosmosului său prin timpul necesar pentru ca toate com-

binaţiile posibile ale elementelor să fi fost efectuate, te gîndeşti la ideile lui Boltzmann şi la calculele sale de probabilitate aplicate la teoria cinetică a

gazelor. Există în *Evrika* o presimţire a principiului lui Carnot şi a reprezentării acestui principiu prin mecanismul difuzi- unii[a] (89). în *Evrika* există

şi explicaţia acestor previziuni şi presimţiri: Poe teoretizează rolul şi importanţa intuiţiei, considerată a fi calea cea mai dreaptă către adevăr. în sprijinul

acestei opinii, el se referă la descoperirile lui Kepler, care „a *ghicit* aceste legi vitale — adică le-a *imaginat*. Ştiinţa timpului nu era pregătită să

accepte astfel de erezii. Abia după cîteva decenii, Bergson, Henri Poincare au situat ipcteza, imaginaţia, intuiţia la înălţimea pe care le-o atribuise marele

scriitor american.

Am ajuns la capătul rapidei noastre incursiuni în universul poesc şi constat că destule lucruri au rămas nespuse. N-am

intenţionat însă decît să trezesc interesul eventualilor cititori ai acestor rînduri pentru un capitol îndeobşte ignorat sau minimalizat în cărţile de istorie

şi teorie literară. Exemplul cel mai la îndemînă, pentru noi, este studiul lui Vincent Buranelli, considerat de autor „complet, în sensul că nu a

omis, din lipsă de spaţiu, nici o problemă majoră" (7, p. 9). Buranelli îi recunoaşte scriitorului meritul de a fi „singurul american care a

inventat vreodată o formă literară, şi anume, nuvela poliţistă" *(id.,* p. 110). Nimic însă despre Poe şi *science fiction,* în afara unicei şi palidei

menţiuni privind succesiunea livrescă a *Povestirii lui Arthur Gordon Pym:* „Cultura de pe insulă, veche cît lumea, cu simbolurile criptice, îi vor

influenţa pe Jules Verne şi pe Ri- der Haggard, ca şi şcoala de literatură ştiinţifico-fantas- tică" *(id.,* **p.** 96). Dar nu era mult mai evidentă geneza acestei

şcoli din povestiri ca *Hans Pfaall* şi *Farsa cu balonul ?* Desigur, cu condiţia de a depăşi limitele interpretărilor tradiţionale. Or, în spiritul şi

litera acestor interpretări, povestirile de mai sus, ca şi celelalte asupra cărora m-am oprit mai îndelung, reprezintă doar o concesie făcută gustului

pentru senzaţional, pentru

groaza de sorginte gotică [13] şi pentru mistificare.

Poe nu a ascuns niciodată faptul că proza lui este destinată, în general, marelui public. Intr-o

scrisoare* adresată lui Thomas White, editorul lui „Southern Lite- rary Messenger“, el formula chiar o teorie a succesului : „Istoria tuturor revistelor arată

limpede că aceia care au
devenit celebri o datorează unor
lucrări *asemănătoare prin*
natura lor lui *Berenice* (...) Mă
întrebaţi în ce constă această

natură ? în absurdul amplificat
pînă la grotesc ; groaza
transformată în oribil;
amuzamentul exagerat pînă la
burlesc ; neobişnuitul prefăcut în

straniu şi mistic (...) Pentru a fi apreciat trebuie să fii *citit*, şi aceste lucruri sînt căutate mereu cu aviditate". Iar în prefaţa la *Povestiri groteşti şi*

extraordinare, Poe răspundea astfel acuzaţiei că ar fi un epigon al scriitorilor gotici : „Dacă groaza a constituit principiul multora din

literară, şi anume, nuvela poliţistă" *(id.,* p. 110). Nimic însă despre Poe şi *science fiction,* în afara unicei şi palidei menţiuni privind succesiunea

livrescă a *Povestirii lui Arthur Gordon Pym:* „Cultura de pe insulă, veche cît lumea, cu simbolurile criptice, îi vor influenţa pe Jules Verne şi pe

Ri- der Haggard, ca şi şcoala de literatură ştiinţifico-fantas- tică" *(id.,* **p.** 96). Dar nu era mult mai evidentă geneza acestei şcoli din povestiri ca *Hans*

Pfaall şi *Farsa cu balonul ?* Desigur, cu condiţia de a depăşi limitele interpretărilor tradiţionale. Or, în spiritul şi litera acestor interpretări,

povestirile de mai sus, ca şi celelalte asupra cărora m-am oprit mai îndelung, reprezintă doar o concesie făcută gustului pentru senzaţional, pentru

groaza de sorginte gotică [13] şi pentru mistificare.

---

13 Goticul înţeles ca formulă literară, lansată de Ludwig Tieck şi E. T. A. Hoffmann.

Poe nu a ascuns niciodată faptul că proza lui este destinată, în general, marelui public. Intr-o scrisoare* adresată lui Thomas White, editorul lui „Southern

Lite- rary Messenger“, el formula chiar o teorie a succesului : „Istoria tuturor revistelor arată limpede că aceia care au devenit celebri o datorează unor

lucrări *asemănătoare prin natura lor* lui *Berenice* (...) Mă întrebaţi în ce constă această natură ? în absurdul amplificat pînă la grotesc ; groaza

transformată în oribil;
amuzamentul exagerat pînă la
burlesc ; neobişnuitul prefăcut în
straniu şi mistic (...) Pentru a fi
apreciat trebuie să fii *citit*, şi

aceste lucruri sînt căutate mereu cu aviditate". Iar în prefaţa la *Povestiri groteşti şi extraordinare,* Poe răspundea astfel acuzaţiei că ar fi un

epigon al scriitorilor gotici :
„Dacă groaza a constituit
principiul multora din

tre producţiile mele, eu susţin că groaza nu provine din Germania, ci din suflet". Cît despre mistificare, consider că am întîrziat suficient asupra acestei chestiuni. Voi reveni doar pentru a spune, împretmă cu Edmond Jaloux şi referindu-mă cu deosebire la povestirile ştiinţifico-fantastice, că „Plăcerea mistificatorilor este de a-şi prezenta înclinaţiile sincere sub aparenţele vicleşugului şi ale prefăcătoriei" (23, p. 98). Cred că Poe îşi mărturisea înclinaţiile atunci cînd trăia cu intensitate călătoria *lui* în Lună sau atunci cînd afirma „văzduhul (...) va deveni pentru omenire un drum obişnuit şi larg deschis tuturor". Şi mai cred că era sincer scriindu-i lui James Russell Lowell, la 2 iulie 1844, „Trăiesc continuu într-un. vis despre viitor".

CĂLĂTORIA LUI JULES VERNE PRIN IMPOSIBIL

înainte de a începe redactarea acelui corpus unic de opere numit *Călătoriile extraordinare,* Jules Verne a crezut multă vreme că destinul său literar se va împlini în teatru. Intre 16 şi 20 de ani, el scrisese, printre altele, trei tragedii în versuri, o comedie şi două vodeviluri. După ce s-a stabilit la Paris, tînărul student în drept şi publicist şi-a continuat incursiunile pe tărîmul Thaliei. Norocul a părut să-i surîdă în 1850, cînd, graţie lui Alexandre Dumas, Theâtre Lyrique i-a pus în scenă *Les pailles rompues.* Dar nici acest nostalgic act în versuri, nici operele comice *Le Collin-Maillard, Les* #com- *pagnons de la Marjolaine, L'auberge des Ardennes* şi opereta *Monsieur de Chimpanze* (toate în colaborare cu Mi- c-hel Carre) sau comedia *Onze jours de si&ge* (în colaborare cu Charles Wallut) nu i-au adus mai mult decît aprecierile moderat favorabile ale criticii. Succesul, se poate spune chiar gloria teatrală avea să se datoreze tot *Călătoriilor*

extraordinare, mai exact adaptării pentru scenă, în colaborare cu Adolphe d'Ennery, a celebrelor romane *Ocolul lumii în optzeci de zile, Copiii căpitanului Grant* şi *Michel Strogoff.* Erau piese de mare spectacol care îngăduiseră publicului uluit să vadă un elefant şi cîţiva lei veritabili, un tren cu aburi, naufragiul unui vas, o balenă de cauciuc, cai, tunuri şi... un fluviu de naft în flăcări. Toate aceste minunăţii aveau să pălească însă o dată cu premiera, la 25 noiembrie 1882, a unei lucrări dramatice de un gen deosebit.

Timp de aproape un secol, textul inedit al acestui *Voyage ă travers Vimpossible* a fost considerat pierdut, ceea ce a dat naştere unor speculaţii oarecum îndreptăţite. Referindu-se la filmul cu acelaşi titlu din 1904 al lui Melies, Georges Sadoul presupunea că el „pare să fi transpus liber o feerie scrisă în 1882 de Jules Veme, în colaborare cu Dennery, fără îndoială pentru Theâtre du Châtelet" (85). Pornind, probabil, de la această notaţie prudentă, dacă facem abstracţie de aserţiunea finală, Rene Predai avea să declare categoric : „...este indiscutabil că mulţi scenarişti s-au inspirat, fără a recunoaşte, pentru a nu plăti drepturi de adaptare sau din cu totul alte motive, din operele lui Jules Veme, de pildă Melies în *Călătorie prin imposibil* (1904, după o feerie scrisă în 1882 de Verne şi d'Ennery)" (101, p. 206). După atîtea decenii de incertitudine, ştim astăzi că piesa şi filmul au un conţinut întrutotul diferit. Descoperit de Gilbert Sigaux în arhiva serviciului de cenzură teatrală şi editat în 1981 de Jean-Jacques Pauvert, cu eruditele comentarii ale fervenţilor exegeţi vernieni Francois Raymond şi Robert Pourvoyeur, textul este pe deplin edificator, înainte de a încerca să-i desluşim semnificaţiile, să vedem aşadar ce se petrece în această „piesă fantastică în trei acte[u]", reprezentată de 97 de ori pe scena popularului Theâtre de la Porte Saint Martin, care găzduise şi *Ocolul lumii în optzeci de zile şi Copiii căpitanului Grant (Michel Strogoff* văzuse lumina rampei la Theâtre du Châtelet).

Stăpînit de obsesia tatălui său, căpitanul Hatteras, Georges devorează cărţile de călătorie, pe marginile cărora îşi înscrie orgolioasa deviză : „înainte ! Mai departe ! Şi mai departe !" Baroana de Traventhal, care l-a crescut în

castelul său din Andernak [14], speră că solicitudinea ei şi dragostea nepoatei sale, Eva, vor sfîrşi prin a-1 determina să-şi găsească fericirea în viaţa de familie. Chemat să susţină acest bine intenţionat efort, doctorul Ox încurajează, dimpotrivă, „nobila exaltare[44] a tînărului, năzuinţa lui de a-şi depăşi eroii favcriţi — Liden- brock, Nemo, Ardan — şi de a ajunge la focul central, a trăi în adîncul oceanului, a goni de la o planetă la alta. Un elixir magic va îngădui realizarea tiranicei dorinţe. „Oricine va bea cîteva picături din această licoare — spune Ox — va fi purtat cu viteza trăsnetului şi în condiţiile unei vieţi noi pînă în mediile interzise omului ! Nu vor mai exista intervale de timp, intervale de distanţă ! Zbori iute ca fulgerul, zi'lele se scurg în cîteva secunde, anii în cîteva minute". Elixirul are totodată însuşirea de a înzestra trupurile cu „facultatea de a nu arde acolo unde ar arde, de a nu se îneca acolo unde s-ar îneca, de a respira acolo unde nu există aer respirabil". Părtaşi la întreita aventură vor fi Georges, Ox, credincioasa Eva, cuplul comic Tartelet — Axei Valdemar şi organistul Volsius, geniul bun al piesei, care va lua pe rînd înfăţişarea profesorului Lidenbrock, a căpitanului Nemo, a lui Michel Ardan şi a unui savant de pe planeta Altor.

La „cinci sute de leghe sub pămînt" (titlul tabloului al patrulea), exploratorii întîlnesc o întreagă populaţie de făpturi agresive, îmblînzite doar de farmecul muzicii. Ox îi mărturiseşte Evei că o iubeşte şi că vrea să împiedice cu orice preţ plănuita căsătorie. Logodnica virtuoasă îl respinge cu indignare, dar Georges nu-i ascultă îndemnul de a se întoarce acasă pentru că, spune el : „Aici este extraordinarul şi nu imposibilul !" în acest „extraordinar*[4], autorul crede că poate îngloba şi o anumită proprietate a corpurilor, după cum reiese dintr-o discuţie pe care o reproduc :

„Valdemar : (...) vedeţi cît de grea e (piatra) faţă de mărimea ei !

Maître Volsius : Totul e greu aici, tinere !

Valdemar : Cum adică, totul e greu aici ?

---

14 Un nume care pare să-i spună ceva lui Jules Verne, de vreme ce apăruse, sub forma Andernatt, în ***Maître Zacharius*** (1854 şi 1874) şi avea să fie preluat, sub forma Artenak, in ***Mathias Sandori*** (1885).

Ox : Fără îndoială !... este efectul firesc al atracţiei.

Valdemar : Atracţia !

Maître Volsius : Şi dacă am ajunge chiar în centru, portmoneul dumitale ar deveni atît de greu, încît ţi-ar rupe buzunarul."

In realitate, lucrurile stau tocmai pe dos : greutatea scade pe măsura pătrunderii în interiorul Pămîntului : „Chiar în centru*, un corp n-ar mai cîntări nimic, fiind atras în mod egal şi simetric de tot ceea ce-1 înconjoară... Să ne întoarcem însă la nemulţumirea lui Georges : setea lui de imposibil este satisfăcută de Ox, care-i duce în miezul incandescent al Terrei, îngăduind regizorului să plaseze primul balet — al. fenicşilor, spiridu- şilor, salamandrelor — iar eroului să-şi traducă exaltarea în cel mai autentic stil vernian : „Pretutindeni foc... pretutindeni. Il simt cum mă învăluie fără să mă mistuie, îl inhalez în lungi aspiraţii... Şi ce existenţă nouă, ce forţă de neîmblînzit se vădeşte în mine ! Focul... este sufletul naturii, este viaţa universală şi sîngele de o mie de ori înfierbîntat de el îmi clocoteşte sub ţeastă şi-mi circulă prin vine ca un torent de lavă ![w]

In actull al doilea, întreaga companie se află pe fundul oceanului. Georges vrea să ştie dacă la aceste supreme acjîncimi mai există minuni neştiute, mistere nepătrunse de oameni. ^Niciunul...[a] răspunde Volsius- Nemo, încercînd să-i potolească frenezia. Dar Ox protestează : „Aici este aproape posibilul...[44] Şi, adresîn- du-se tînărului : „Să mai înaintăm şi imposibilul se va ivi înaintea ochilor tăi şi trecutiil, irevocabilul trecut el însuşi va răsări şi se va reîntrupa în faţa ta.[u] Călătorii înaintează şi descoperă ruinele metropolei Makhi- mos, capitala Atlantida, pe care „ştiinţa blestemată[4]* a lui Ox ,o reînvie în întreaga ei splendoare. îndoliaţi de moartea regelui Atlas, âtlanţii sînt în căutarea unui succesor care, asemeni suveranului defunct, „să înfrunte trăsnetul lui Jupiter pentru a escalada cerul.[44] Georges acceptă coroana oferită lui prin maşinaţiile diabolicului doctor, care ştie că logodnicul Evei va trebui să o ia de soţie pe fiica lui Atlas, prinţesa Celena. Dar Georges nu se gîndeşte decît la noua etapă a călătoriei prin imposibil : „După măruntaiele Pămîntului şi adîncimile Oceanului, spaţiul, infinitul, Cerul !"[u]

In actul al treilea îşi fac apariţia a/lte vechi cunoştinţe

din *Călătoriile extraordinare*, Barbicane şi Maston* aflaţi, evident, la o şedinţă furtunoasă a Gun-Club-ului.

Ox şi Georges propiyi zgomotoasei adunări refolosirea tunului uriaş din *De la Pămînt la Lună,* pentru a cuceri, în fine, „acest satelit al Pămîntului căruia cei mai îndrăzneţi dintre noi i-au dat doar ocol“. Volsius-Ardan combate ideea, urmărind mereu să-l salveze pe Georges, aşa cum îi făgăduise Evei. Argumentele lui merită să fie reproduse : „Luna ?... dar e un astru uzat, terminat, demodat şi chiar puţin ridicol !... Şi-a trăit traiul această bătrînă Astarteea, soră mumificată a radiosului Apolo !... Se va glumi pe seama acestei călătorii şi-i veţi auzi pe semenii dumneavoastră întrebîndu-vă, la întoarcere : «Vasăzică ai văzut Luna, amice ?►> [...] Şi de alltfel, într-o zi toată lumea va merge pe Lună şi chiar mai departe... Trenuri aeriene vor brăzda văzduhul... în loc de vagoane gonind pe şine, proiectile legate unul de altul vor fi lansate în spaţiu!... Trenuri pentru toate planetele!... Ex- presuri pentru Mercur, Jupiter, Uranus şi Neptun. Dar Luna! Pfui ! Luna!... Curînd, nu va fi decît suburbia Pămîntului şi ne vom petrece acolo duminica, aşa cum se duc parizienii la Chatou sau la Vesinet![w]* Straniul rechizitoriu are însă un efect neaşteptat. De vreme ce Luna nu e o ţintă demnă de aspiraţiile lui Georges, călătorii prin imposibil se vor îndrepta spre planeta Altor, recent descoperită de astronomii de la observatorul din Cambridge şi aparţinînd unei alte lumi solare.

Pe Altor ştiinţa a realizat lucruri extraordinare. Telescoapele perfecţionate apropie Pămîntul la mai puţin de o leghe — pretext pentru o cascadă de poante despre neajunsurile edilitare şi năravurile politice pariziene. Dar solul planetei nu mai poate hrăni prea marelle număr de locuitori şi e sfredelit pînă în vecinătatea „focului central[w] de minele săpate pentru nevoile industriei, ceea ce creează primejdia iminentă a unor erupţii catastrofale

* în ***Cinci săptămîni în balon*** (1863), simpaticul Joe, servitorul doctorului Fergusson, îi asigură pe cei care-1 ascultă că :

»— (...) la viitoarea noastră expediţie, în loc să mergem în- tr-o parte, vom merge drept în sus, urcînd mereu.

— Pînă în Lună ! spuse cineva, minunîndu-se.

— In Lună ? ripostă Joe ; nu, pe cinstea mea, e un lucru prea banal | toată lumea merge în Lună (...)

(...) dar ne vom plimba printre drăgălaşele stele, pe încîntătoarele planete despre care stăpînul meu mi-a vorbit atît de des.[u]

Vrînd să rezolve ambele probleme, savanţii altorieni au

hotărît să inunde nesfîrşita reţea de galerii subterane, ca să stingă focul ameninţător şi să ofere agriculturii suprafeţele eliberate de apă. în aşteptarea declanşării acestui experiment la scară planetară, Ox îşi mărturiseşte din nou dragostea şi este respins din nou, cu o fermitate care-1 dezarmează. în sfîrşit, după baletul de rigoare, Georges acţionează mecanismul de deschidere a porţilor gigantice şi oceanul se precipită în adîncuri. Ccntactul celor două elemente primordiale provoacă o înfricoşătoare explozie, ca în finalul *Insulei misterioase* (1874) — numai că acolo dispărea o stîncă netrecută pe hărţi, iar cauza catastrofei era naturală... Călătorii prin imposibil se pomenesc pe Pămînt, unde Volsius şi Ox, unindu-şi pentru prima oară cunoştinţele şi eforturile, îi redau lui Georges sănătatea şi echilibrul mental, spre bucuria tuturor şi mai ales a Evei.

Simpla relatare a subiectului acestei piese care înmănunchează situaţii, personaje şi idei din cîteva „romane ştiinţifice[44] verniene — *Călătoriile şi aventurile căpitanului Hatteras, Doctorul Ox, Călătorie spre centrul Pămîntului, Douăzeci de mii de leghe sub mări, De la Pămînt la Lună* — demonstrează că scriitorul depăşeşte, cu bună ştiinţă, limitele impuse de programul editorial cu un mărturisit şi apăsat caracter, instructiv-educativ al autoritarului Hetzel. Iată cîteva exemple grăitoare.

în ediţia definitivă a *Călătoriei spre centrul Pămîntului* (1867), capitolele adăugate după ce Boucher de Perthes pusese temeliile preistoriei le oferă eroilor şansa de a descoperi animale antediluviene încleştate într-o luptă mortală, un om fosil mumificat, în sfîrşit uriaşul păstor al unei turme de mamuţi. Axei, povestitorul, nu poate însă accepta această ultimă provocare la adresa adevărurilor ştiinţifice bine stabilite : „Simţurile noastre au fost înşelate, ochii noştri n-au văzut ceea ce vedeau !“ Or, în *Călătorie prin imposibil,* adîncu- rile Terrei adăpostesc „fiinţe bizare, cu fruntea foarte teşită, cu privirea sălbatică, cu părul zburlit. “ Ideea prezenţei în adîncurile Terrei a unor colectivităţi umane sau umanoide nu constituia o noutate în literatura conjecturală. Jules Verne ar fi putut-o întîlni, de pildă, în cel puţin trei lucrări apărute la sfîrşitul secolului 18, *Icosameron ou Histoire d'Edouard et d'Elisabeth qui passerent quatre vingts un ans chez les Megamicres*

habitants aborigenes du Protocosme dans Vinterieur de notre globe (1787) de Jacques Casanova de Seingalt* *Lamekis, Ies voyctges extraordinaires d⁹un Egyptien dans la terre interieure* (1788) de Fieux de Mouhy şi *Călătoriile lui Niels Klim* (1788) de Ludwig Holberg, ca să nu mai vorbim despre *Voyage au centre de la Terre* (1821) de Collin de Plancy. Mai neobişnuită este justificarea acestei prezente. La întrebarea lui Georges : „Dar cum s-ar fi putut forma şi trăi în aceste adîncuri o rasă umană ?“, doctorul Ox răspunde fără ezitare : „Nimic mai simplu ! E de ajuns ca într-una dintre acele răzvrătiri ale naturii care s-au petrecut cu mii de ani în urmă, locuitori ai Pămîntului să fi ajuns aici! Ei au populat aceste vaste pustietăţi şi descendenţii lor, transformaţi puţin cîte puţin de mediul în care trăiau, au încetat să mai semene cu rasa umană, şi au devenit fiinţele degenerate pe care le-aţi văzut.ᵘ în foarte interesanta sa teză de doctorat „es lettres et sciences humaines“, susţinută la 23 iunie 1980, la Sorbona, eminentul vemolog Charles- Noel Martin consacră explicaţiei lui Ox următorul pasaj : „Fiind redactată în anul morţii lui Darwin (1882), această mărturie concentrată de anti-evoluţionism nu trebuie trecută cu vederea. Darwinismul pătrundea extrem de greu în Franţa, chiar în acea epocă. Potrivit ideii negative care continua să predomine, ca expresie a opoziţiei faţă de evoluţionism, nu se poate «evolua»- decît regre- sînd. Louis Figuier, pe care Jules Verne l-a urmat cu atîta fidelitate adesea — dacă nu întotdeauna — respinge într-un mod dispreţuitor şi definitiv lamarckismul în cartea sa *UHornme Primitif* (i&70)“ (26, p. 385). Interpretarea mi se pare discutabilă. Nu susţine oare doctorul Ox tocmai principiul lamarckist al influenţei mediului asupra speciilor animale ?... De altfel, un darwinist convins şi statornic, pe nume Herbert George Wells, avea să descrie un proces regresiv determinat de condiţii similare şi, după cîte ştiu, morlocii lui din *Maşina timpului* n-au fost consideraţi drept o expresie a opoziţiei scriitorului faţă de evoluţionism !... Ceea ce nu înseamnă că Jules Verne nu şi-ar fi manifestat, într-adevăr, dezacordul cu ideile lui Darwin, cum arată şi Charles-Noel Martin citînd un interviu din 1901 *(op. cit.,* p. 386), Dar planul concepţiilor nu se confundă întotdeauna cu cel al creaţiei artistice şi *Călătoria prin imposibil* ne oferă şi alte dovezi în acest sens.

într-una din cele mai tulburătoare secvenţe ale *Călătoriilor extraordinare,* Nemo îl călăuzeşte pe Aron- nax către locul unde s-a scufundat Atlantida şi-i arată ruinele imperiului legendar. Profesorul de istorie naturală demonstrează îndată o cunoaştere foarte cuprinzătoare a subiectului, dorindu-şi să poată cerceta „marile oraşe clădite înaintea potopului[44], printre care şi „cetatea Makhimos cea războinică[44]. Timpul măsurat al excursiei submarine nu-i permite însă să trăiască pasionanta aventură arheologică. Ajungînd, cum am văzut, în faţa aceloraşi ruine, Georges şi însoţitorii săi nu se mulţumesc să; contemple melancolicele vestigii : ei sînt proiectaţi patru sau cinci mii de ani înaintea erei noastre, în epoca de glorie a cetăţii Makhimos. Recursul la Wells se impune din nou, dar am în vedere nu ultimele forme ale *Maşinii timpului,* în care întoarcerea în trecut nu depăşeşte prezentul acţiunii sau constituie doar o supoziţie a povestitorului. Exista, potrivit unui prieten din tinereţe al scriitorului, o versiune ulterior pierdută care descria o veritabilă călătorie în... paleolitic. Evident, între maşina timpului şi licoarea magică este o deosebire esenţială, aceea dintre *science-fiction* şi miraculos sau fantastic. Important mi se pare însă faptul că Jules Verne îşi îngăduie pentru prima şi ultima oară o incursiune în afara celor trei dimensiuni spaţiale. în amintita teză, Charles-Noel Martin susţine chiar că exclamaţia doctorului Ox — „Nu vor mai exista intervale de timp, intervale de distanţă !“ — este o „asociaţie profetică (...) prefigurînd spaţiul-timp einsteinian şi intervalul său, aşa cum apare la Minkovski.[44] *(op. cit.,* p. 409).

Al treilea hotar trecut cu nonşalanţă de Jules Verne este cel care ne desparte de stele. în călătoriile doar extraordinare de pînă atunci, scriitorul îşi trimisese per- sonajele „în jurul Luniiu şi „prin lumea solară[44] (cu toate că Hector Servadac nu va şti niciodată dacă aventura lui cosmică n-a fost un vis). Acum, „forţa expansivă fără limite[44] descoperită de Ox va lansa proiectilul uriaşului Columbiad „la miliarde de leghe[44], făcîndu-1 pe Georges să se extazieze : „Să te pierzi în infinit... să goneşti printre stele... printre aceste grupuri luminate de trei sau patru sori şi gravitînd sub influenţa lor reciprocă !... Ah!... ce spectacol minunat!... Aştri strălucind în mii de tonuri felurite !... Zile întocmite din toate culorile, din toate nuanţele curcubeului şi ridicîndu-se radioase la orizont!...“ Planeta Altor este un astfel de tărîm

feeric, iluminat de doi sori şi de şase luni, cu case din aur şi argint, avînd zidurile încrustate cu pietre preţioase. Şi, aşa cum presupusese Ox, e „o lume mai veche ca a noastră, ai cărei locuitori au inventat poate tot ce vom inventa noi într-o zi !"[tt] Tot, inclusiv mijlocul de dişfrugere a propriei lor planete... Să fie acesta încă un semn al „părăsirii atitudinii scientiste, pozitiviste şi optimiste, pentru a aluneca spre o atitudine de neîncredere în progres, net pesimistă[14], cum afirmă Gharles-Noefl. Martin (op. *cit.,* p. 297), situînd tranziţia în anii 1880—1882 ? împărţirea în perioade sau faze distincte a gîndirii şi operei scriitorului a devenit un loc comun al exegezei verniene. Hubert Juin, de pildă, se referă la „optimismul fără nori şi fără nuanţe care se arată în primele romane (deci din 1863)[44] (73). Dar chiar *primul* roman, *Cinci săptămîni în balon* (1863), conţine această declaraţie a lui Dick Kennedy : „Tot inventînd maşini, oamenii vor ajunge să fie devoraţi de ele ! Mi-am închipuit totdeauna că ziua cea din urmă va fi aceea în care un cazan imens, încălzit la trei milioane de atmosfere, va face să sară în aer globul pămîntesc![u] Cu aproape două decenii înaintea *Călătoriei prin imposibil,* Jules Verne inventase deci un procedeu la fel de eficient de neantizare. Curat „optimism fără nori şi fără nuanţe* !...

Viziunea simplificatoare nu rezistă nici la confruntarea cu concepţia foarte elastică a scriitorului în privinţa relaţiei posibil-imposibil. în *Indiile negre* (1877), dialogînd cu bătrînul supraveghetor Simon Ford, care visează la exploatarea cărbunelui submarin de lingă ţărmurile Angliei, inginerul James Starr supralicitează :

„— (...) Să săpăm galerii sub albia Atlanticului ! Să căutăm drumul spre fraţii noştri din Statele Unite, prin subsolul oceanului! Iar dacă va trebui, să săpăm pînă in centrul globului, pentru a-i smulge ultima bucată de cărbune !

— Glumiţi, domnule James ! zise Simon, zîmbind.

— Nu glumesc, bătrîne Simon ! Nu ! Dar eşti atît de entuziast, încît mă duc cu dumneata pînă în imposibil!"

După trei ani, entuziasmul este cenzurat de o ciudată reţinere. în *Casa cu aburi* (1880), personajele discută despre piscurile Himalaiei, încă neatinse de picior omenesc :

„— Asta se va înfăptui, răspunse căpitanul Hod, după cum se vor înfăptui, cîndva, călătoriile la Polul Sud şi la Polul

Nord !

— Evident!

— Călătoria pînă la cele mai mari adîncimi ale oceanului !

— Fără nici o'îndoială !

— Călătoria spre centrul Pămîntului !

— Bravo, Hod !

— Aşa cum se va înfăptui totul ! am adăugat eu.

— Chiar o călătorie în fiecare dintre planetele lumii solare ! afirmă căpitanul Hod, care nu mai putea fi oprit.

— Nu, căpitane, am replicat eu. Simplu locuitor al Pămîntului, omul n-ar putea să treacă dincolo de hotarele lui !“

Sînt lăsate aşadar pe seama viitorului izbînzile imaginare realizate anterior în *Călătoriile şi aventurile căpitanului Hatteras*, *Douăzeci de mii de leghe sub mări, Călătorie spre centrul Pămîntului.* Mai mult chiar, este eliminată din sfera posibilului desprinderea din îmbrăţişarea gravitaţiei terestre descrisă „ştiinţific** în *De la Pămînt la Lună* şi fantezist în *Hector Servadac.* Pentru ca peste alţi doi ani toate aceste amînări şi oprelişti să fie abandonate, fantezia julesverniană dezlănţuindu-se într-un veritabil foc de artificii : subpămîntenii, întoarcerea în timp, zborul galactic, extraterestrii, cataclismul planetar... Frangois Raymond observă, pe bună dreptate : „*Călătorie prin imposibil* aparţine deci — mai mult decît orice altă operă a lui Verne ! — genului care este numit astăzi *science-jiction*[u] (84). Cum să nu regretăm că scriitorul s-a desprins atît de rar de pe orbita hetzeliană ?

O (probabil) ultimă expresie antumă .a fascinaţiei exercitate asupra lui Jules Verne de noţiunea pe care a încercat mereu să o circumscrie, apare în *Stăpînul lumii* (1904). Inspectorul John Strock îşi îngăduie să filozofeze pe marginea unui articol în care se lansează ipoteza că vehiculele misterioase — automobil, vapor, submarin — semnalate pe teritoriul Statelor Unite ar fi opera aceluiaşi inventator genial şi ar constitui trei ipostaze ale aceluiaşi aparat: „Dată fiind propensiunea spiritului uman către extraordinar, adesea chiar către imposibil, nimeni nU se mai îndoia că acesta este adevărul". Iar în ultimul episod al aventurii sale la bordul „Groazei*, el recidivează : „Mă simţeam purtat prin imposibil, aşa cum eram purtat prin

spaţiu de un monstru aerian !...*

Piesa ne oferă şi altfel de surprize, nu cea mai mică fiind participarea Evei la toate etapele călătoriei. Este o premieră în universul aventurilor ştiinţifico-fantastice vemiene. Limitîndu-ne la romanele a căror acţiune serveşte drept trambulină piesei, ne amintim că în *Călătorie spre centrul Pămîntului,* Graiiben, cu toate că e „foarte tare în mineralogie*, rămîne acasă, încurajîndu-1 pe Axei să plece şi făgăduindu-i că-1 va lua de soţ la întoarcere ; în *Douăzeci de mii de leghe sub mări,* singura prezenţă feminină este aceea dintr-un portret : soţia căpitanului Nemo, ucisă împreună cu copiii de duşmanul necunoscut; în *De la Pămînt la Lună,* neant... Lui Jules Verne i s-a reproşat adesea faptul că sexul frumos joacă un rol atît de mic* în-romanele sale, cum observa Mărie Belloc, luîndu-i un interviu în 1895. Scriitorul a protestat vehement, schiţînd apoi o justificare galantă : „...personajele mele trebuie să fie mereu cu mintea trează şi prezenţa unei tinere fermecătoare poate să le abată uneori de la ceea ce au de făcut* şi una morală : „De asemenea, am dorit întotdeauna să-mi scriu romanele astfel încît să poată fi puse fără nici o ezitare în mîinile oricărui tînăr şi am evitat cu scrupulozitate orice scenă pe care, să spunem, un băiat n-ar fi de acord ca sora lui s-o citească* (58). Prezenţa fermecătoarei sale logodnice nu-1 abate însă deloc pe Georges de la misiunea pe care şi-a asumat-o. De altfel, chiar înainte ca Ox să-i fi furnizat mijlocul de a realiza călătoria prin imposibil, el mărturisise că imaginaţia îi este mai puternică decît sentimentul şi că viaţa lui se va uni cu aceea a Evei numai după ce-şi va fi înfăptuit visurile. Cît despre justificarea morală, nici în această piesă destinată unui public adult Jules Verne nu-şi permite să schiţeze vreo scenă care ar fi fost nelalocul ei în romanele apărute în „Magasin d’Education et de R6creation*. Nu-şi permite sau mai curînd nu e în stare, pentru că nimic nu se schimbase, în această privinţă, faţă de neputinţa mărturisită într-o scrisoare trimisă lui Hetzel, la începutul anului 1864 : „Sînt foarte stîngaci în exprimarea sentimentelor de dragoste. Mă înspăimîntă numai ideea de a scrie cuvîntul dragoste şi recurg la tot felul de subterfugii fără să ajung la nimic. Aşa că, pentru a evita ‘dificultatea, intenţionez să fiu foarte sobru în astfel de scenei O intenţie pe deplin realizată şi în *Călătorie prin imposibil.*

Dacă prezenţa Evei, dictată pesemne de imperativele construcţiei dramatice, trădează doar aparent una dintre atitudinile verniene, cum poate fi interpretată acumularea de replici, tirade şi indicaţii de regie cu un conţinut religios de o fervoare explicită cu totul absentă în *Călătoriile eootraordinare ?* E un aspect care nu a trecut neobservat în epocă. In postfaţa ediţiei Pauvert, intitulată *De la extraordinar' la imposibil,* Robert Pourvoyeur reproduce o suită de extrase din cronicile teatrale ale timpului, care îl consideră pe d'Ennery răspunzător pentru „misticismul catolico-reacţionar", învinuindu-1 că afişează „principii extraordinar de retrograde şi profesiuni de credinţă colosali de clericale". Autorul postfeţei e mai reticent în a-1 absolvi întrutotul pe Jules Verne, iar Sharles- Noel Martin îi atribuie fără şovăire scriitorului „esenţa textului" şi „filozofia lui anti-ştiinţifică[tt]. în ceea ce mă priveşte, nu aş fi atît de categoric. Mai întîi pentru că d'Ennery merita categorisirile cronicarilor dramatici. Martin însuşi afirmă că în. cele circa trei sute cincizeci de piese pe care le-a scris (de nouă ori din zece în colaborare), acest meşteşugar al scenei n-a scăpat „nici o ocazie de a strecura pe Dumnezeu şi Biserica acolo unde nu era neapărat necesar" *(op. cit.,* p. 384). Pe de altă parte, chiar dacă Jules Verne nu mai era multiplul con- testatar din tinereţe, e greu de acceptat că atitudinea lui se schimbase într-o asemenea măsură. Să nu uităm că în 1874, republicînd, după douăzeci de ani, *Maître Za- charius,* scriitorul eliminase cele mai apăsate accente redempţioniste. Dar poate că perioada 1880—1882 a însemnat pentru efl. „o netă reapariţie a curentului deist în formă catolică", aşa cum crede Martin, consideHnd că această orientare a continuat să se adîncească *(op. cit.,* p. 397). Jean-Juies Verne, nepotul scriitorului, e de altă părere : „Dacă era deist, chiar creştin, nu mai era catolic, socotind totuşi că religia catolică era socialmente utilă. Trăind într-o familie şi într-un mediu catolice, el n-a vrut să şccheze pe nimeni; nu mergea la mesă, dar pretindea că s-ar fi dus la ora cinci dimineaţa ![44] (47, p. 91). într-o astfel de controversă, a cărei importanţă depăşeşte simţitor sfera discuţiei noastre, ultimul cuvînt nu poate aparţine decît operei verniene. Ne vom adresa deci unor texte ulterioare *Călătoriei prin imposibil*, pentru a vedea cum şi dacă presupusa orientare deist-catolică a lui Jules Verne a continuat să se adîncească. în *Testamentul unui excentric,*

roman scris în 1896—1897 şi apărut în 1899, publicul care asistă la înhumarea eroului se aşteaptă la un miracol de talia celui al „crucii din in hoc signo vin- ces[44] a împăratului Constantin — şi este gratificat cu o mistificare. Mai tîrziu, ziaristul Harris T. Kymbale crede că vede un urs schiţînd semnul crucii şi-l botează pe loc „Ursus christianus[44], convins că a descpperit o nouă specie de plantigrade — fiind vorba, de fapt, despre un ţăran îmbrăcat cu o piele de urs !... Acestor glume prea puţin pioase pe seama principalului simbol al creştinismului trebuie să le adăugăm muşcăturile din Le *village aerien,* roman scris în 1899 şi tipărit în 1901. Relatarea aventurilor insolite ale unei expediţii de vînătoare în centrul Africii este înţesată de aluzii şi trimiteri directe. Wagd- disii îşi întîmpină dumnezeul în „haine de duminică^ rînduindu-se „în procesiune[44] pentru ca „să le fie îngăduit să contemple în sfîrşit augustul chip[44]. Şi dumnezeul apare, dus pe umeri de patru Wagddisi, pe „un vechi divan acoperit cu stofă şi cu frunze[44] — autorul numeşte acest tron derizoriu o „sedia gşstatoria[44], locuţiune latină care desemnează *numai* scaunul pe care este purtat suveranul pontif ! Mai trebuie ştiut că dumnezeul oameni'lor- maimuţă este savantul decăzut şi nebun Johausen pentru ca lucrurile să fie 'limpezi şi să împărtăşim concluzia lui Olivier Dumas : *„Satul aerian* era o metaforă a paradisului în văzduh şi a Dumnezeului său suveran. Ce crudă deziluzie ! Dumnezeu este incapabil şi surd la rugăciunile noastre[44] (68). Să constituie această parabolă deseori explicită semnul unei noi schimbări de optică a scriitorului,, în ultimii săi ani de viaţă ? Mai credibilă mi se pare intervenţia lui d’Ennery în textul *Călătoriei prin imposibil,* chiar dacă nu la modul absolut, presupus de cronicarii teatrali din 1882. înclin să-i dau dreptate lui Robert

.Pourvoyeur, cînd scrie în amintita postfaţă : „Acest om de teatru pentru care succesul justifica totul şi care se folosea fără prea multe scrupule de sentimentele cele mai demne de respect — dragostea maternă, respectul copilului, etc. — nu s-ar fi abţinut, de pildă, de la a-1 convinge pe Verne că trebuie insistat şi îngroşat, pentru a face să treacă mai bine rampa ceea ce Verne avea de gînd să spună[15] (82). Nu mă îndoiesc, deci, că scriitorul a vrut să-şi clameze cu mai multă vigoare, eliberat o clipă de tutela lui Hetzel *, temerile născute din evoluţia neconcordantă a progresului tehnico-ştiinţific şi a celui moral. De aici figura demonică a lui Ox, poate şi maniheismul înfruntării lui cu Volsius. Dar predicile emfatice ale acestuia din urmă, viziunile celeste pe care le evocă prin forţa geniului său muzical, culminînd cu „Apoteoza* finală, sînt străine de stilul şi gîndirea lui Jules Verne, aşa cum le cunoaştem din *Călătoriile extraordinare*, depăşind pînă şi conformismul religios din prima versiune a lui *Maître Zacharius.* Să-i dăm deci lui Jules Verne ce-i al lui Jules Verne şi lui d’Ennery ce-i al lui d’Ennery !

TRIBULAŢIILE UNUI VISĂTOR ZEFLEMIST

Gu antenele sale vibrînd la toate aparenţele Insolitului, autorul *Viitoarei Eve* observă, chiar în prima pagină a romanului, că fizionomia tînărului Edison o amintea pe aceea a lui Gustave Dore : „Era aproape chipul artistului *transpus* într-un chip de savant“. Nefiind un adept al teoriilor lui Gali şi Lavater, nu voi glosa pe marginea acestei asemănări şi a

15 Cei doi Hetzel au fost cel puţin iritaţi de această evadare şi de implicaţiile ei. Fiul îi scria tatălui, în februarie 1882 : «Verne e îndrăgostit de ideea lui : ***Prin imposibil***. El i-a dat-o lui d’Ennery şi nu d’Ennery lui. Este o insanitate şi chiar dacă piesa sau cartea ar fi o capodoperă, titlul însuşi ar constitui o lovitură dată genului său de produs. El trebuie să fabrice ***Extraordinar*** şi nu ***Imposibil;*** dar nu se poate spera să-l determini pe acest breton să renunţe la ideile lui preconcepute“.

semnificaţiilor ei posibile. Ceea ce nu înseamnă că aş atribui oricăror similitudini statutul de simple coincidenţe. Mi se pare, de pildă, că prezenţa în biografia lui Villiers de l'Isle-Adam a unor incidente întîlnite şi în aceea a lui Edgar Allan Poe constituie măcar un început de explicaţie pentru trăsăturile comune ale caracterului, comportamentului şi, pînă la urmă, operei celor doi scriitori. O sumară trecere în revistă nu poate omite invocarea unei ascendenţe glorioase : bunicul „general" în armata americană al lui Poe, strămoşii iluştri ai lui Villiers (un mareşal al Franţei, un mare maestru al ordinului Ospitalierilor etc.). Sau faptul că amîndoi au trecut prin mai multe şcoli, fără a absolvi vreo universitate; autodidacţi, în sensul nobil al cuvîntului, ei vor face paradă de erudiţie în temeiul unor cunoştinţe acumulate printr-un efort susţinut dar nesistematic. Amănuntul că Villiers, ca şi Poe, a practicat sportul în tinereţe poate să pară iăturalnic, dacă nu chiar frivol; nu aruncă el însă o lumină neaşteptată asupra unor figuri pe care zelatori excesivi au vrut să le înfăţişeze viitorimii ca fiind lipsite de orice contingenţă cu preocupările „vulgare" ? Trebuie să adăugăm abandonul de facto al poeziei în favoarea prozei, datorită unui ansamblu de raţiuni din care nu pot fi excluse cele pecuniare [16], sau atracţia irezistibilă a gazetăriei. Mă opresc aici nu pentru că aş fi epuizat exemplele grăitoare, ci nevrînd să transform ilustrarea ideii mele într-o operaţie obositoare. De altfel, cititorul va sesiza şi alte consonanţe, în urma lecturii textelor consacrate în acest volum incursiunilor pe tărîmul încă ne-numitului *science fiction* ale celor doi artişti receptivi la toate semnele veacului.

Întorcîndu-ne la afirmarea ascendenţei glorioase, vom observa că, la Poe, ea constituie doar un punct de sprijin în căutarea identităţii minate de situaţia sa de fiu adoptiv lipsit de consfinţirea legală a adopţiunii. In ceea ce-1 priveşte pe Villiers, credinţa într-o obîrşie ilustră a avut un rol determinant în pecetluirea destinului său uman şi literar. E adevărat că, potrivit investigaţiilor efectuate relativ recent, legătura dintre vechea stirpe de TIsle-Adam şi familia scriitorului este în cel mai bun caz incertă. Dar Villiers era

16 Intr-o scrisoare din 2 noiembrie 1865, Eug&ne Leffcbre îl înştiinţa pe Stephane Mallanm6 că Villiers „s-a plictisit de traiul cu acest pigmeu care se numeşte Încurcătură perpetuă şi va adopta maniera lui Edgar Poe“.

pătruns pînă la ultima fibră de convingerea că aparţine nobilimii de rang înalt şi faptul acesta l-a marcat profund, impunîndu-i să trăiască şi să creeze potrivit normelor unui ideal aristocratic revolut. Formaţia intelectuală i-a consolidat opoziţia faţă de valorile dominante ale epocii. Adept al hegelianismului* cunoscut mai mult din lucrări de popularizare şi din discuţiile cu o rudă îndepărtată, prieten cu Baudelaire şi admirator al lui Wagner, Villiers a fost influenţat de romantici, cu deosebire de Edgar Poe, al cărui geniu i s-a revelat graţie superbelor tălmăciri ale autorului *Florilor răului*.

Schiţarea acestor coordonate nu urmăreşte să sugereze un destin linear. Atitudinea scriitorului este, de altfel, destul de contradictorie pentru a părea, uneori, paradoxală. După capitularea lui Napoleon al III-lea, el se înrolează în Garda Naţională (fără să aibă prilejul de a lupta cu trupele invadatoare). Unii cercetători susţin chiar că ar fi publicat, în „Le Tribun du peuple[a], articole în sprijinul Gomunei care înalţă „steaguri de quloa- rea răzbunării", semnate cu pseudonimul Marius. Faptul este incontrolabil, dar, în 1871, Villiers a avut relaţii amicale cu cîţiva comunarzi notorii. Pentru ca, mai tîrziu, să-l vedem cochetînd cu ideea obţinerii tronului vacant al Greciei, pentru că Philippe de Villiers de FIsle-Adam apărase insula Rhodos, asediată de flota otomană ; sau candidînd în alegerile municipale sub culorile monarhismului legitimist căruia i-a rămas credincios toată viaţa, fiind conştient că luptă pentru o cauză pierdută. Ceea ce ne interesează îndeosebi este însă poziţia lui ambiguă faţă de ştiinţa care' i-a furnizat pretextele cîtorva povestiri şi materialul strălucitei demonstraţii din *Viitoarea Evă.*

Villiers s-a născut în 1838, cînd *Cursul de filozofie pozitivă* al lui Auguste Comte fusese publicat aproape integral. în anii adolescenţei şi tinereţii scriitorului, influenţa pozitivismului asupra tuturor compartimentelor gîndirii şi acţiunii veacului devine copleşitoare, contami- nîndu-i pe cîţiva dintre cei mai prestigioşi reprezentanţi ai literelor franceze. Programatic este, în acest sens, poemul lui Victor Hugo, *In largul cerului (Legenda veacurilor,* 1859), splendidă afirmare a încrederii în posibilită,- ţile nelimitate ale Progresului, concretizată în metafora zborului interstelar, a depăşirii condiţiei terestre a umanităţii. Această încredere este însă departe de a fi unanimă. Alţi paladini ai romantismului consideră, asemeni lui Edgar Poe, că Ştiinţa ucide Poezia : Musset deplînge dispariţia cometelor o dată cu

transformarea lor într-un obiect de studiu. Se manifestă şi temeri privind urmările nefaste ale introducerii unor descoperiri şi invenţii în viaţa de fiecare zi. în poemul *Casa păstorului* (1844), Alfred de Vigny anatemizează drumul de fier, văzut doar ca un nou mijloc de îmbogăţire a burgheziei. Dar cel mai violent atac anti-pozitivist al anilor ’40 este lansat de un scriitor mai puţin cunoscut, Emile Souvestre. Romanul său, *Lumea aşa cum va fi* (1846), înfăţişează călătoria în anul 3000 a unui cuplu de tineri seduşi de elanurile utopice ale lui Saint Simon şi Fourier — prilej de a stigmatiza triumful brutal al utilitarismului, excesele monstruoase ale publicităţii, dispariţia sentimentului familial, a dreptului, a caritătii, a dragostei însăşi. Este exprimată astfel pregnant o idee care pătrunsese în conştiinţa epocii, aceeg a primejdiilor progresului tehnico- stiinţific neînsoţit de o evoluţie corespunzătoare a simţului moral.

Tînărul Villiers pare cucerit o clipă de perspectivele mirifice ale unor invenţii. în poemul *Calea de fier* („Le Publicateur des Cotes-du-Nord“, 19 septembrie 1863), el întrevede chiar relaţia posibilă dintre progresul tehnic şi cel social :

„Cînd reţelele sale vor încinge acest glob nemărginit,
Vom putea iubi, fără ruşine, Libertatea.[44]

Dar astfel de accente sînt izolate şi nesemnificative în creaţia celui care constata, în *Exil* (1859):

„...pe şine, aburul şuieră şi fumegă,
•Mergînd spre un ţel în care nimeni nu crede.[44]

şi avea să peroreze, prin gura lui Edison, în *Viitoarea Evă* (1886) : „în dcuăzeci şi cinci de ani, cinci sute de mii de gîfiieli de locomotive au fost de ajuns pentru a vă arunca «sufletele luminate» în îndoiala cea mai adîncă faţă de tot ceea ce a constituit credinţa a mai mult de şase mii de ani de umanitate[44]. Pentru că, supunîndu-se unei multiple condiţionări — mediul familial, educaţia primită in şcolile conservatoare şi regaliste âle Bretaniei, influenţa filozofiei idealiste germane, prietenia cu Bau- delaire, Catulle Mendes şi Mallarme, şocul descoperirii lui Edgar Poe, în sfîrşit, dar nu în ultimul rînd, impulsurile propriei sale conformaţii spirituale — Villiers se situează printre cei mai pasionaţi detractori ai unei lumi în care se simte iremediabil străin. E o atitudine conştientă, programatică, după cum reiese dintr-o scrisoare

către Stephane Mallarme, datată 11 septembrie 1866: *„Claire Lenoir* şi *Yseult* sînt povestiri teribile scrise po-» trivit esteticii lui Edgar Poe. Şi am obţinut asemenea hohote de rîs la Leconte de Lisle [...] încît am speranţe mari. Fapt este că voi face din burghez [...] ceea ce Voltaire a făcut din partizanii clericalismului, Rousseau din gentilomi şi Moli£re din medici. Se pare că sînt înzestrat cu o forţă a grotescului pe care nu o bănuiam [...]. Mi s-a spus că Daumier îi flata servil, în comparaţie cu ceea ce fac eu. Şi, desigur, am aerul că-i iubesc şi că-i ridic în slăvi, în timp ce-i ucid ca pe cocoşi[44].

În ofensiva sa generalizată, Villiers atacă nu numai scientismul, ci şi Ştiinţa, socotind-o vinovată, prin aplicaţiile ei utilitare, de consolidarea dominaţiei Banului.

Virulenţa satirei este potenţată de aerul neutru sau fals aprobator pe care-1 afectează „elogiind" cele mai năstruş-nice sau mai terifiante plăsmuiri ale detestatului spirit pozitivist. In *Claire Lenoir* („Revue des Lettres et des Arts[17], 13 octombrie — 1 decembrie 1867), printr-o operaţie evident fantezistă, este descoperită pe retina unui cadavru ultima imagine înregistrată înaintea decesului *. *Descoperirea d-lui Grave* („La Renaissance litteraire et artistique*, 30 noiembrie 1873 ; peste un deceniu, versi-unea definitivă din volumul *Povestiri 'crude* [18] avea să fie intitulată *Afişajul ceresc),* condamnă invazia publicităţii, care nu cruţă nici bolta înstelată. „La prima vedere, însuşi fondul problemei pare să se învecineze cu imposibilul şi aproape cu Nebunia. Să defrişezi azurul, să stabileşti preţul astrelor, să exploatezi aurora şi amurgul, să organizezi seara, să foloseşti firmamentul pînă acum neproductiv — ce vis ! ce realizare spinoasă, plină de dificultăţi ! Dar căror probleme n-ar izbuti să le găsească soluţia Omul, însufleţit de spiritul progresului ?* Soluţia găsită de „savantul inginer meridional, Dl. Grave* constă în proiectarea pe cer, cu ajutorul unor „imense reflectoare multicolore[46], a celor mai variate reclame. Şi Vil- liers preconizează utilizarea invenţiei în alegerile parlamentare. *Maşina gloriei (idem,* 22 şi 29 martie 1374) descrie cu lux de amănunte un ansamblu de dispozitive mecanice, electrice, acustice şi

17 Procedeul avea să fie reluat, printre alţii, de Jules Veme în ***Fraţii Kip*** (1902) şi Victor Papilian în ***Manechinul lui Igor*** (1943).

18 O traducere românească din 1970 a fost intitulată ***Povestiri fioroase***, ceea ce constituie o îndepărtare flagrantă de la spiritul originalului. >

odorifere menite să asigure succesul sau căderea unei piese de teatru. Pe parcurs este denunţată primejdia maşinismului cotropitor : „Ge înseamnă, azi, puterea unui om, faţă de cea a unei maşini ?* şi se constată, cu un entuziasm factice, că „Spiritul secolului este cel al maşinilor*. O notă finală la versiunea din *Povestiri crude* extinde satira asupra parlamentarismului : „Recent, s-a vorbit despre o adaptare a acestei ciudate Maşini la Camera deputaţilor şi la Senat; dar, deocamdată, nu e decît un zvon. îl reproducem sub toate rezervele. «Ua-uaul* ar urma să fie înlocuit cu
«Foarte bine !», «Da ! Da !►>, «La vot!», «Aţi minţit |»*f* cu «Nu! Nu!»-, «Cer cuvîntul!...», «Continuaţi !» etc.
— în sfîrşit, cu ceea ce este necesar.* *Aparatul doctorului Abeille E.E. pentru analiza chimică a ultimului suspin* („La Semaine parisienne[a], 21 mai 1874 ; în volum, numele inventatorului dispare din titlu şi devine Schneitz oeffer junior) are rolul de a-i obişnui pe copii cu moartea celor apropiaţi. Există, desigur „prejudecăţi[44] care se opun răspîndirii aparatului. „Dar, trăim noi, da sau ba, într-un secol practic, pozitiv şi luminat ? Da. — Ei bine, să aparţinem secolului nostru ! Trebuie să aparţii secolulfti tău ! — Cine vrea, astăzi, să sufere ? Cine vrea cu adevărat ? — Nimeni. — Să renunţăm, deci, la falsa pudoare şi la sentimentalitatea sterilă, păgubitoare, cel mai adesea exagerată şi care nu-i mai înşală nici măcar pe trecătorii care-şi scot pălăriile, cu un gest convenţional, în faţa dricurilor[44]. *Tratamentul doctorului Tristan Chavassus* („La R£publicjue des lettres[44], 18 februarie 1877 ; în volum, numele de familie dispare din titlu) constă în străpungerea timpanelor cu scîntei electrice, pentru ca pacientul să nu mai fie incomodat de vocile gloriei, onoarei şi curajului, devenind astfel „un om în sînul Omenirii[44]. *Taina eşafodului* („Figaro[44], 23 octombrie 1883) dramatizează o teorie încă la modă pe atunci privind supravieţuirea pe timp limitat a creierului despărţit de trup. Pierre Versins ne informează că „...Esenţialul se afla, din 1868, în *Pedeapsa cu moartea* a lui Jules Lermina...[44] (48, **p.** 939), dar, după ştiinţa ' mea, prima abordare *literară* a acestei teorii poate fi întîlnită cu două decenii mai devreme, în cartea lui Alexandre Dumas, O *mie şi. una de fantome* (1849). Villiers o va utiliza şi în speculaţia teologică *Clipa lui Dumnezeu* (în volumui *Dragostea supremă*, 1886), în care îşi imaginează chiar „readerarea artificială[44] a capului tăiat de ghilotină la trupul

său. în treacăt fie zis, scriitorul avea şi îşi cultiva reputaţia de spectator asiduu al execuţiilor capitale, această bizară preocupare aflîndu-se la originea povestirii *Convivul petrecerilor din urmă. Etna la domiciliu* („La Revue independente[44], 1 decembrie 1886 — 1 februarie 1887) este un ipinuţios ş;, evident, ineficace plan de acţiune teroristă. Mijlocul preconizat ni se dezvăluie din motto-ul împrumutat dintr-un text al prinţului anarhist Kropotkin : „Viitorul aparţine explozivilor[44]. Să notăm că tema apare şi în povestirea neterminată *Meşterul Ful- cran.*

Scriitorul nu îşi exprimă însă resentimentele doar în aceste fantezii para-ştiinţifice. încă în *Cele dintîi poezii,* volum apărut în 1859, ştiinţa este numită un „cuvînt plin de hăuri insondabile* *(Existenţa),* „Un strop de adevăr socotit adevărul întreg[44] *(Lamma Sabactanni).* în romanul-eseu *Isis* (1862) metafora lasă locul unui rechizitoriu explicit la adresa consecinţelor nefaste ale progresului. Villiers se arată sceptic în legătură cu creşterea duratei vieţii şi consideră că succesele medicinei sînt însoţite de extinderea alcoolismului, proliferarea „alimentelor falsificate*, înmulţirea locuinţelor „strimte şi neaerisite*, nesocotirea regulilor elementare de igienă, instaurarea unui „sistem de vindecări şi de droguri care va slăbi generaţiile următoare[44] ; pe de altă parte, „Instrumentele morţii se universalizează*. Drama *Elen* (1865) conţine şi ea un pasaj consacrat condamnării ştiinţei, condamnare reiterată de Claire Lenoir, eroina nuvelei cu acest titlu. Refuzul alimentelor falsificate şi al altor surogate ale civilizaţiei apare şi în *Adepţii naturalului,* povestire încheiată astfel : „...prima binefacere pentru care trebuie să fim recunoscători Ştiinţei este că a făcuţ ca lucrurile simple, esenţiale şi naturale ale vieţii să nu mai fie la îndemîna celor săraci*. Semnificativă este şi ultima frază din *Eroismul doctorului Hallidonhill* („Gil Blas“, 9 ianuarie 1887) : „...dragostea exclusivă pentru Omenirea viitoare şi dispreţul total faţă de oamenii de azi constituie, în zilele noastre, singurul argument în stare să-i dezvinovăţească, totuşi, pe generoşii care[1] exagerează în numele Ştiinţei*. Pentru a înţelege sarcasmul autorului, trebuie să ştim că eroicul doctor a „exagerat* ucigîndu-şi pacientul, ca să-i despice toracele şi să descopere cum s-a vindecat de tuberculoză.

Idiosincrazia lui Villiers faţă de ştiinţă îi înglobează, firesc, pe slujitorii ei. în poemul din prima tinereţe *Lamma Sabactanni,* „marii savanţi[44] sînt „bătrîni funebri* care „L-au

disecat pe Dumnezeu*. Prototipul omului de ştiinţă pozitivist, mărginit' şi prozaic, apare în *Claire Lenoir,* unde efectuează amintita operaţie asupra trupului neînsufleţit al eroinei. Mai tîrziu, Tribulat Bonhomet va deveni eroul unui volum care-i poartă numele drept titlu (1887). Profanatorul de cadavre se delectează cu timbrul glasului lebedelor pe care le sugrumă *(Ucigaşul de lebede)* şi propune o metodă originală de eliminare fizică a poeţilor *(Moţiunea dr.-ului Tribulat Bonhomet privind utilizarea cutremurelor).* Am văzut cum se manifestă „generozitatea[19] doctorului Hallidon- hill...

Printre procedeele satirice mînuite cu brio de Vil- liers se numără şi invenţia onomastică': Personajele abhorate se numesc Bathybius Bottom *(Maşina gloriei),* Schneitzoeffer, Chavassus, Bonhomet. Doar creatorul „şfişajului ceresc[44] are parte de un tratament mai îngăduitor, fiind botezat Grave — datorită, poate, unei vagi intuiţii că ideea povestirii e mai puţin absurdă decît s-ar crede. * Cît despre *Viitoarea Evă,*-eroul e pur şi simplu transpus dintr-o realitate, ce-i drept, cvasi-legendară,. cititorii fiind preveniţi, în cuvîntul introductiv, că el „este, înainte de toate, «Vrăjitorul din Menlo Parc» etc.

— şi nu domnul inginer Edison, contemporanul nostru.* [20] Iată un prim semn al deosebirii de tonalitate dintre versiunea definitivă a romanului şi fanteziile para-ştiinţifice.

Robert du Pontavice de Heussey relatează că Vil- liers a întîlnit în 1879 personajul care i-a sugerat ideea *Viitoarei Eve*. într-o seară la Brebant, el ar fi văzut in- trînd un tînăr senior englez, însoţit de un ataşat de la ambasada britanică. Lordul E. W. ...s-a sinucis cîteva zile mai tîrziu. Lîngă el a fost găsit un manechin admirabil realizat, reprezentînd o tînără londoneză.

„— Fusese logodnica lui, afirmă ataşatul într-un mic grup în care se afla şi Villiers. Dar el adora trupul şi detesta sufletul...

19 tn timpul Expoziţiei de la Chicago, din 1893, au fost proiectate, pare-se pentru pr.ima oară, texte şi desene pe nori.

20 Inventatorul este şi eroul unui alt roman apărut în timpul vieţii sale : ***Cucerirea lui Marte de către Edison*** de Garrret P. Serviss („New York Evening Journalʷ, 12 ianuarie — 10 februarie 1898). Conceput ca urmare la ***Războiul lumilor*** al lui H. G. Wells, romanul relatează cum Thomas Alva Edison şi un grup de savanţi construiesc o flotă interplanetară înarmată tu dezintegratoare şi-i pedepsesc pe marţieni pentru tentativa lor de a cuceri Pămîntul.

— Regret că prietenul dumneavoastră nu mi s-a adresat, îl întrerupse un inginer american. L-aş fi vindecat, poate.

— Dumneavoastră ! Cum ?

— By God ! Insuflînd păpuşii sale viaţa, sufletul, mişcarea şi dragostea.

Se auziră rîsete.

— Puteţi să rîdeţi, dar maestrul meu, Edison, vă va demonstra curînd că puterea electricităţii este asemeni celei a lui Dumnezeu ![a]

După cîtva timp, întîlnindu-1 pe Pontavice la Paris, Villiers i-a vorbit despre această întâmplare, care îl preocupa.

Lordul W... era de o frumuseţe tristă, spuse el, şi mi-am dat seama imediat că în expresia ochilor lui se citea melancolia gravă şi trufaşă a cărei umbră mărturiseşte totdeauna disperarea. “

I-a vorbit despre manechin, despre dialogul dintre ataşat şi inginer şi, fără să-l prevină, i-a citit primele pagini ale cărţii inspirate de acest incident : *Viitoarea Evă* fusese începută (cf. 11, p. 98—99).

Numai că în februarie 1879 Villiers îi scria lui Jean Marras că termină capitolul 52, ultimul, al romanului [21]. Să fi săvîrşit Pontavice o eroare cronologică ? Sau să se fi amuzat scriitorul, vrînd să acrediteze o geneză macabră a romanului ? Oricum, ideea ^ îl preocupa de mai multă vreme. Poate din acel an 1874 cînd se întorcea de la Londra, dezamăgit de finalul poveştii de dragoste cu Anna Eyre Powells. Scrisorile # lui Villiers din acea perioadă arată că fusese o pasiune incendiară, grefată pe un foarte serios proiect matrimonial. Iată un fragment din epistola adresată, la 5 ianuarie 1874, lui Stephane Mallarme : „Dragă Mallarme, iubesc foarte tîrziu şi este prima dată în viaţa mea cînd iubesc. Pot oare să compar ceea ce este de necomparat ? Iubesc un înger cum nu mai există un altul sub soare ! E ultimul, dragul meu, după el, scafa lui Iacov poate fi trasă ! Iubesc unica mea femeie posibilă. Cît despre milioanele ei, e foarte bine, e foarte nimerit şi splendid, dar nu mai e deloc asta (ceea ce mă interesează). Este foarte firesc ca o stea să
aibă raze, e admirabil : dar steaua este totodată şi un corp ceresc, independent de atmosfera care o face să

21 In volum, romanul are 74 de capitole.

strălucească*. In aceeaşi lună, Villiers îi scria prietenei sale Judith Gautier : „Draga mea Judith, şxistă o fată ca un vis al lui Ossian, care n-a făcut niciodată rău cuiva, care este frumoasă ca Orientul şi la fel de palidă ca dumneata... Sper că am să ţi-o aduc într-o zi şi vei vedea că Hazardul este un lucru serios şi că nu-mi pierd capul degeaba. îţi strîng mîna, buna mea prietenă Judith, şi crede-mă că nimeni altul decît mine, orice-aş spune, nu cunoaşte cu adevărat magnificul meu vis care, de astă dată, s-a întrupat! Şi care nu se va spulbera.* Care să fie explicaţia eşecului ? în scrisoarea din 5 ianuarie, Villiers se plinge că tatăl Annei (el o numeşte, cu o discreţie inutilă, Miss R.) vrea „s-o *mărite cu forţa* cu cineva pe care ea nu-1 poate suferi“. Ruptura s-a produs însă din alte pricini. La 4 martie, juristul John Payne îi scria, d^in Londra, lui Mallarme : „Ştirile despre Villiers nu fac decît să-mi sporească tristeţea. Cum s-a în- tîmplat ? Nu ştiu nimic. Mi-e teamă (cum m-am temut totdeauna) că neplăcutul rezultat trebuie pus pe seama fetei, o tînără persoană destul de isterică şi de *afectată* Pornind de aici, unii villierişti cred că scriitorul s-a retras, dezamăgit de neconcordanţa dintre înfăţişarea şi spiritul tinerei englezoaice, care ar fi aşadar prototipul Aliciei Clary (de ce nu şi al logodnicei londoneze din relatarea lui Pontavice ?) In ceea ce mă priveşte, înclin spre opinia lui Andre Lebois : „Se pare mai curînd că Miss R. l-a respins şi că el a scris *Viitoarea Evă* pentru a se elibera de o obsesie : catharsisul necesită cîteodată o răfuială*. (76) O opinie susţinută de caracterizarea din amintita scrisoare către Jean Marras : „este o carte răzbunătoare[44].

Oricum, incidentul biografic s^a grefat pe interesul acut şi constant al lui Villiers faţă de variile întruchipări ale progresului tehnico-ştiinţific, interes întreţinut şi de prietenia cu Charles Crcs, poetul-inventator. Un leit- motiv al romanului este acela al miracolelor captării şi redării sunetelor,. iar Cros depusese la Academia . de ştiinţe din Paris, la 30 aprilie 1877, în plic sigilat, descrierea amănunţită a unui âparat menit „să înregistreze şi să reproducă vibraţiile acustice*, paleofonul. Să notăm că Edison avea să depună cererea de brevet pentru fonograful său, funcţionînd în temeiul aceluiaşi principiu, la 19 decembrie. Existenţa acestui decalaj ne interesează, aici, nu pentru a invoca o prioritate abstractă, ci pentru a încerca să determinăm un alt stimul al scrierii romanului. Ştim, aşadar, că în februarie 1879 Villiers lucra la ultimul capitol, scriindu-i lui Jean Marras că a consacrat stilului cărţii „timpul

şi răbdarea necesare". La 20 februarie 1880, el îi mărturisea lui Aurelien Scholl că *Viitoarea Evă* l-a costat „doi ani de muncă şi de cercetări". în sfîrşit, în sumarul unei culegeri de povestiri trimisă în 1877 editorului Calman Levy (şi refuzată de acesta) figura şi *Miss Hadaly Habal* [22], pe care Pierre-Georges Castex o consideră „nucleul *Viitoarei Eve“* (66, p. XIII). Se pare deci că nu fonograful, cunoscut în Franţa abia în 1878, ci paleofonul i-a oferit lui Villiers punctul de plecare al speculaţiilor privind reproducerea vocii umane. Şi nu seamănă personajul central din versiunea definitivă a romanului mai curînd cu poetul care declara în poemul *Inscription:*

„Comme Ies tnaits dans Ies oamees J’ai
voulu que Ies voix aimees Soient un bien
qu’on garde â jamais Et puissent repeter
le reve Musâcal de l’heure trop brfcve ;
Le temps veut fuire, je le soumets..."

decît cu pragmaticul inginer american ?... Iată o dovadă indirectă.

Villiers a murit la 18 august 1889. La 25 august, „La Vie Populaire“ începea republicarea romanului, în folosul văduvei scriitorului. în studiul care preceda primul foileton, Catulle Mendes observa că Edison se află la Paris, pentru a vizita Expoziţia universală. Iar la 26 august, Paul Verlaine îi scria lui F.-A. Cazals : „Ai remarcat că Edison era la Paris cînd a murit Villiers ? Ştie oare acest Edison că este eroul *Evei viitoare*..." întrebarea a fost reluată, după aproape 70 de ani, de J. Bollery şi P.-G. Castex : „Nu se ştie dacă inventatorul american (...) a cunoscut existenţa operei care-1 imortaliza[u] (63). Incertitudinea n-ar mai trebui să planeze, dacă l-am crede pe Giovanni Papini sau mai curînd pe Gog, eroul romanului cu acelaşi titlu. In capitolul *O vizită la Efijison,* scriitorul îl pune pe marele născo- citor, ajuns la optzeci de ani, să declare : „Un francez decadent, Villiers de TIsle-Adam, s-a amuzat să povestească, într-unul dirtre romanele sale, că aş fi dat viaţă unei femei artificiale atît de perfecte, încît ar fi putut fi luată drept o femeie în carne şi oase. Din păcate, nu-i adevărat : francezul era un

22 în cursul elaborării romanului, numele personajelor au fost schimbate de mai multe ori. Hadaly Habal a devenit Alicia Clary, prenumele fiind atribuit în cele din urmă andreidei, iar patronimicul — balerinei care provoacă decăderea şl moartea lui Edward Anderson.

adulator sau un mistificator*. Acest interviu apocrif întemeiat pe datele notorii despre caracterul şi mentalitatea/ lui Edison, subliniază necon- cordanţa modelului real cu personajul.

Referirile anterioare la „versiunea definitivă[u] sînt îndreptăţite de tribulaţiile apariţiei romanului. „Le Gaulois“ a publicat doar *Cartea întîi,* sub titlul *Noua Evă,* între 4 şi 18 septembrie 1880. Se pare că redacţia n-a perseverat pentru că „burghezii se dezabonau în masă*. „L'Etoile frangaise“ a rezistat mai mult presiunii cititorilor : foiletonul său cu acelaşi titlu (14 decembrie 1880 — 4 februarie 1881) a fost stopat cu numai trei capitole înainte de final. în sfîrşit, „La Vie moderne* a făcut loc în paginile sale textului integral, între 18 iulie 1885 şi 27 martie 1886. în acelaşi an 1886. M. de Brun- hoff a tipărit ediţia princeps. Iată o succintă prezentare a subiectului.

„Vrăjitorul din Menlo-Park“ a creat o mirabilă andreidă, căreia îi lipseşte doar o motivaţie destul de puternică pentru a se „încarna*. Se anunţă vizita lordului Celian Ewald, care-i dăruise cîndva inventatorului suma necesară pentru a-1 smulge din ghearele mizeriei şi, poate, ale morţii. E o vizită de adio, întrucît tînărul, arătosul şi bogatul senior a hotărît să se sinucidă. Pricina o constituie neputinţa de a o mai iubi, dar şi de a o părăsi pe Alicia Clary, o femeie de o frumuseţe prodigioasă (copie perfectă a lui Venus din Milo), lipsită însă de inteligenţă şi de sensibilitate. „Ah ! cine îmi va putea scoate sufletul acela din trupul ei !“ exclamă Ewald, deznădăjduit. Şi Edison răspunde, simplu : „Eu !* Asta înseamnă că andreida Hadaly (=Ideal, în iraniană) va" dobîndi *toate* trăsăturile fizice ale Aliciei, de la nuanţa[ı]
exactă a culorii pielei, pînă la intonaţie şi miros, dar *nimic* din mediocra ei fiinţă spirituală. Lordul, căruia Edison i-a arătat în detaliu cum este alcătuită şi cum funcţionează andreida, este totuşi înşelat de incredibila asemănare. După un moment de revoltă împotriva „sacrilegiului[23], el se lasă cucerit de farmecul lui Hadaly, de elevaţia gîndurilor şi sentimentelor ei, exprimate cu o inimitabilă graţie şi profunzime. Andreida este închisă într-un sarcofag anume construit, cu care Ewald por-

23 Un interes manifestat pînă la sfîrşitul vieţii scriitorului. După cum relata soţia lui, în 1889, slăbit de boala care avea să-l ucidă, Villiers a străbătut sălile Expoziţiei Universale de la Paris Intr-un fotoliu rulant, pentru a vizita pavilioanele ştiinţifice.

neşte să traverseze oceanul către castelul său din Anglia, unde a hotărît să-şi petreacă viaţa împreună cu Idealul său „încarnat[44]. Un incendiu distruge însă vaporul — şi sarcofagul, cu toate eforturile disperate ale tînărului de a-1 salva. Printre înecaţi se numără şi Alicia &ary, aflată pe bord. în final, Edison primeşte o telegramă : „Prietene, doar pierderea lui Hadaly mă face să fiu de neconsolat şi nu port doliu decît pentru această umbră. Adio. Lord Ewald“

Trebuie să spun îndată că această intrigă nu constituie decît suportul nesfîrşitului soliloc al lui Edison, întrerupt doar de mărturisirea lordului Ewald privind nefericita sa pasiune pentru „zeiţa burgheză* şi de pledoaria pasionată a andreidei care-şi cere dreptul la viaţă. Ar fi de altfel lipsit de sens să pretindem respectarea unor reguli obişnuite de compoziţie, Villiers nefiind preocupat de .virtuţile romaneşti ale textului, ci de implicaţiile lui filozofice, de reafirmarea într-o operă cu ambiţii faustiene a concepţiilor exprimate şi în lucrările sale anterioare.

Viitoarea Evă este dedicată, deopotrivă,- „Visătorilor[44] şi „Zeflemiştilor*. O ambiguitâte care-şi are sorgintea în caracterul nu o dată contradictoriu al poziţiei autorului. Din nou asemeni lui Poe, el pare uneori supus fascinaţiei secrete a Ştiinţei, pe care nu o mai exorcizează cu gesturile ironiei şi ale satirei. în povestiri, de pildă, o sclipire neaşteptată trădează interesul pentru descoperiri sau ipoteze recente *. Nota de subsol la fraza finală din *Aparatul pentru analiza chimică a ultimului suspin* sună astfel : „Se ştie astăzi că întregul nostru sistem solar se îndreaptă, pe nesimţite, către punctul de pe cer în care se află cea de-a şasea stea a constelaţiei Hercule (adică *Zeta Herculis*, în limbajul nostru). Acest vîrtej de flăcări — avînd asemenea dimensiuni, încît cifrele care le exprimă ar tulbura întrucîtva gîndirea (dacă, pentru cei care gîndesc, cerul vizibil ar putea avea vreo importanţă) — pare a reprezenta, potrivit astronomiei, sfîrşitul sau dispariţia *inevitabilă* a ansamblului ncstru de fenomene[44]. Ideea virtualei catastrofe cosmice, prezentă şi într-o ciornă a *Maşinii gloriei,* este reluată în *Viitoarea Evă:* „[...] e mai mult ca probabil că întregul sistem solar va fi fost vaporizat de dogoarea lui Zeta Herculis, care ne atrage secundă după secundă Romanul vehiculează şi alte noţiuni astronomice. Ajungînd în paradisul subteran al lui Hadaly, Ewald constată că „bolta concavă, de un negru uniform, de o înălţime monstruoasă, stătea suspendată, cu greutatea unui mor-

mînt, peste lumina acelei stele fixe (o puternică lanjpă închisă înfr-un glob azuriu — I.H.) : era imaginea Cerului, aşa cum apare el, negru şi întunecat, dincolo de atmosfera planetară". Intr-un capitol ulterior, fenomenul este dăruit cu nobleţea metaforei : „Fără iluzie, totul piere. Nimeni nu o evită. Iluzia înseamnă lumina ! Priviţi cerul de deasupra straturilor atmosferice, la numai patru-cinci leghe înălţime : veţi vedea un abis de culoarea cernelii, presărat cu tăciuni roşii fără nici o strălucire. Aşadar, norii, simboluri ale iluziei, sînt cei care ne făuresc Lumina !“ Pentru a explica modul în care a încercat să deducă înfăţişarea dansatoarei Evelyn Habal, Edison se referă la calculul prin care Leverrier a prezis apariţia planetei Neptun într-un anume punct din spaţiu. Hadaly vorbeşte despre lumina stelelor moarte şi-i mărturiseşte lui Ewald că măsoară căldura razelor stelare cu instrumentul inventat de Edison... Villiers .se aventurează şi pe tărîmurile altor discipline. Printre miracolele cu care se confruntă lordul în laboratorul din Menlo Park se numără şi un braţ de femeie fabricat dintr-o „suplă albumină solidificată[44]. Această *carne artificială*, mulată după tiparele trupului Aliciei Clary, va acoperi armura de argint a andreidei. Villiers-Edison indică sursa ideii : „...citiţi-1 pe Berthelot.[a] Este vorba despre cartea marelui savant Marcelin Berthelot, *Sinteza chimică* (1875). Erudiţia şi inventivitatea se exercită însă mai ales în legătură cu dispozitivele mecano-electrice care dau „viaţă[44] andreidei. Efortul cerut de sublimarea artistică a datelor ştiinţifice şi tehnice este evocat în a doua prefaţă a *Viitoarei Eve*[9] găsită după moartea scriitorului :

„în cursul elaborării acestei opere, s-au ivit diferite probleme, pur matematice [...]. Mă aflam deci în faţa alternativei de a face să> divagheze puţin, din punct de vede e ştiinţific, ingeniozitatea vrăjitorului nostru, sau de a lăsa, brusc, pana şi, luînd creta, de a trece la tablă ; de a utiliza limbajul riguros al algebrei ; de a acoperi pagini întregi cu simbolurile integralelor.

Ar fi trebuit să presar, de pildă, capitolele intitulate *Mersul, Echilibrul* etc., cu operaţii tehnice care m-ar fi obligat să nu mai vorbesc decît despre potenţiale, puteri, derivate, factcriale, coeficienţi, etc., agrementate cu miriade de cifre, de litere, de expresii logaritmice ?... Desigur, mi-aş fi putut îngădui să rog vreun mare specialist în electricitate şi, pentru chestiunile de mecanică, pe cîţiva dintre cei mai învăţaţi ingineri, să aibă amabilitatea de a rectifica erorile pe care le-

aş fi săvîrşit în această ipoteză. Dar, procedînd astfel, opera ar fi încetat să mai fie ceea ce trebuia să fie potrivit concepţiei mele de ansamblu[44].

Epurată, aşadar, de balastul unei documentări tiranice, *Viitoarea Evă* a fost criticată, totuşi, pentru excesul de detalii. Henri Bordeaux afirmă, de pildă, că „Paginile în care Villiers explică andreida devalorizează romanul; din punct de vedere artistic, ar fi fost poate mai bine ca posibilitatea acestei realizări să fie lăsată într-un necunoscut care i-ar fi sporit verosimilitatea ; efectul ar fi fost mai profund, chiar dacă mai îndepărtat (64, p. 424). Camille Mauclair consideră, dimpotrivă, că „Studiul ingenios al procedeelor folosite de Edison pentru a construi o asemenea minune face din *Viitoarea Evă* un roman pasionant şi un ciudat prototip al cărţilor d^-lui Wells...ᵘ (78, p. 93). împărtăşind acest punct de vedere, voi încerca să descifrez originalitatea lui Villiers în raport cu posibilele modele anterioare.

Hadaly nu e prima femeie-robot din literatura conjecturală. Părintele ei spiritual şi-ar fi putut aminti că, în Cîntul XVIII al *Iliadei,* eînd Hefaistos se îndreaptă spre sala în care îl aştepta Tetis,

> „...tropăind mărunt îl ajută Fete
> făcute din aur, dar vii ca fecioarele aieve\
> Au deopotrivă cu dînsele minte şi glas şi putere Şi-
> nvăţătură la lucru de mînă deprins de la zîne.“

Sau că în numărul din 30 aprilie 1632 al publicaţiei sale parodistice „Le Courrier veritableᵘ (Theophraste Renau- dot întemeiase, în 1631, „Gazette de France*), Charles Sorel prezintă un inventator care e pe cale să construiască o femeie din metal, capabilă să vorbească toate limbile Pămîntului şi să întreţină o discuţie despre dragoste. Mult mai aproape în timp se afla însă Olympia, din povestirea lui E.T.A. Hoffmann, *Omul cu nisipul* (1817). E adevărat că avem de-a face cu un automat rudimentar, despre care Sigmund spune, încercînd zadarnic să-i deschidă ochii îndrăgostitului său prieten. Na- thanael : „Dacă această femeie ne înfăţişează un ansamblu de trăsături frumoase şi de forme seducătoare, poţi să nu fii de acord, după ce ai examinat-o, că ochiul ei e lipsit de viaţă, că fiecare mişcare pe care o face pare să se datoreze unor rotiţe ascunse ? Ea cîntă din gură şi la pian, păstrînd măsura ; dar e totdeauna aceeaşi arie, cu acelaşi acompaniament; dansul ei e ca un

mecanism uniform.[64] Adăugind că Olympia ştie să rostească doar „Ah ! ah ! ah !*, o vom aşeza fără ezitare printre „monştrii derizorii* pe care Edison îi vituperează într-o tiradă : „Albert cel Mare, Vaucanson, M&elzel, Homer etc., etc., au fost nişte bieţi fabricanţi de sperietori pentru păsări. Automatele lor sînt demne să fie expuse doar în cele mai hidoase muzee ale figurilor de ceară, în chip de obiecte dezgustătoare mirosind puternic a lemn, a ulei rînced şi a gutapercă. Aceşti sicofanţi informi, în loc să-i dea Omului sentimentul puterii sale, nu pot decît să-l facă să-şi plece fruntea în faţa zeului Chaos. Amintiţi-vă mişcările sacadate şi baroce, asemănătoare celor ale păpuşilor de Niirenberg! — absurditatea trăsăturilor şi a tenului ! înfăţişarea potrivită pentru o vitrină de peruchier! Zgomotul produs de cheia mecanismului! (...) aceste manechine nu sînt decît o caricatură jignitoare a speciei noastre*. Poate că Edison e prea aspru cu ingenioasele creaţii ale lui Vaucanson sau ale nenumiţilor Jaquet-Droz, Kintzing şi Roentgen, Maillardet etc. Dar Hadaly seamănă cu aceste jucării mecanice doar atît cît seamănă locomotiva lui Stephenson cu automotoarele modeme.

„Nici un automat nu a fost descris atît de îndelung, cu o grijă atît de minuţioasă, cu o pedanterie atît de înşelătoare.. scrie Gian Paolo Ceserani (93, p. 180). întreaga *Carte a cmcea* a romanului este consacrată „autopsiei* andreidei, titlurile unor capitole fiind revelatoare : *Mersul*, *Echilibrul*, *Carnaţia*, *Efluvii corporale*, *Ochii fizici*, *Părul*, *Epiderma...* Hrănită cu informaţii de o mare diversitate, imaginaţia lui Villiers se concentrează asupra reproducerii vocii umane şi a utilizării electricităţii. Desigur, în 1886 — ca şi în 1,880, cînd „Le Gaulois“ publica prima parte a romanului — înregistrarea şi redarea vibraţiilor acustice nu mai constituiau un mister pentru marele public. Anticipaţia în acest domeniu trebuia căutată, de pildă, într-un pasaj din utopia lui Cyrano de Bergerac, *Statele şi imperiile Lunii* (1657) : „Deschizînd cutia, am dat peste un nu ştiu ce din metal, semănînd destul de mult cu orologiile noastre, plin de nu ştiu ce fel de arcuri mici şi mecanisme imperceptibile. O carte, într-adevăr, dar o carte miraculoasă, care nu are nici pagini, nici litere ; în şfîrşit, dacă vrei să înveţi din ea, nu ai nevoie de ochi, ci numai de urechi. Aşadar, cînd cineva doreşte să citească, încordează un mare număr de mici şi felurite tendoane, apoi roteşte acul pînă la capitolul pe care vrea să-l asculte şi, în clipa aceea, ca din

gura unui on^, sau ca dintr-un instrument muzical, ies toate sunetele distincte şi diferite care slujesc drept limbaj lunarilor din pătura de sus.[u] Sau într-unul dintre foiletoanele lui Theophile Gautier care, ascultînd-o în 1847 pe celebra actriţă Madelmoiselle Mars, scria că, pentru a nu lăsa să se piardă interpretarea ei fără egal, ar fi nevoie de „un dagherotip al vocii*.

Fonograful adevăratului Edison era însă un instrument rudimentar şi grosier pe lîngă „plămînii* de aur ai andreidei, capabili să redea, timp de douăzeci de ore, propoziţiile, frazele, textele „imaginate de cei mai mari poeţi, cei mai subtili metafizicieni şi cei mai profunzi romancieri.* (Poate că şi aici punctul de pornire se află într-o idee a lui Charles Cros. La optsprezece ani, poetul-inventator fusese pedagog într-o instituţie pentru surdo-muţi. Mai tîrziu, vrînd să le îndulcească soarta, el se gîndise că paleofonul, purtat în bandulieră, ar putea să aibă înregistrate cîteva fraze uzuale ca mijloc de comunicaţie cu lumea din jur.) Lordul Ewald nu agreează totuşi această soluţie pentru că, spune el, „...să auzi mereu aceleaşi cuvinte ! — Cred că această comedie mi-ar părea foarte curînd... monotonă*. Villiers răspunsese obiecţiei încă din 1876, prin gura *Necunoscutei:* „Gîndi- ţi-vă că împrejurările dictează mereu aceleaşi cuvinte şi că expresia feţei se armonizează mereu, într-o măsură, cu ele[u]. Edison adaugă un argument statistic : „Fiecare meserie are ansamblul el de fraze, — în care fiecare om se învîrte şi se suceşte pînă la moarte, iar *vocabularul* său, care i se pare atît de vast, se reduce la cel ţnult o; sută de fraze tip, repetate mereu*... Ce să mai spunem despre „condensatorii înaripaţi" din laboratorul subteran ? Iată un exemplu care nu mai are nevoie de comentarii : „Această pasăre a Paradisului ar putea, cu tot atîta inteligenţă cît au împreună cîntăreţii ale căror voci sînt prizoniere înăuntrul ei, să vă ofere, ea singură, o audiţie a lui *Faust* de Berlioz (orchestră, coruri, cuartete, solo-uri, bisuri, aplauze, rechemări şi comentarii nedesluşite ale mulţimii). In ceea ce priveşte intensitatea globală a sunetului, ar fi de ajuns să o amplific prin utilizarea Microfonului. Astfel încît, aflîndu-vă culcat într-un apartament de hotel, într-o călătorie* dacă aşezaţi pasărea pe o masă şi conductorul microfonic la ureche, veţi putea, singur, să vă bucuraţi de această audiţie, fără a vă trezi vecinii*. Să menţionăm şi *Lamentaţiile lui Edison*[f] cum este intitulat Capitolul III al *Cărţii întîi*, în care inventatorul meditează

asupra posibilităţii de a capta vocile şi zgomotele trecutului. (Villiers speculează, probabil, o discuţie a personajului real cil familia Stanley. întrebat fiind a cui voce ar fi vrut s-o înregistreze, Edison a răspuns : „A lui Napoleon ; aş da întreaga mea colecţie pentru o fonogramă a acestui diavol!“) El cugetă că lumina „ar putea să recupereze un avans de cincizeci de secole şi chiar mai mult, în abisuri, al vechilor vibraţii pornite de pe Pământ!...* De dragul metaforei, este eludat faptul că sunetele nu se propagă în vid.

Ca un ecou, în Capitolul X, *Fotografii ale istoriei lumii,* este deplînsă pierderea imaginilor trecutului, care ar putea fi regăsite doar dacă „Omul ar descoperi mijlocul de a capta, fie cu ajutorul electricităţii, fie prin intermediul unui agent mai subtil, reverberaţia interstelară şi perpetua a tot ceea ce se petrece[44]. Ideea este desprinsă, probabil, din volumul lui Camille Flammarion, *Povestiri despre infinit* (1872), dar Villiers extrapolează cu dezinvoltura unui autor modem de *science fiction*. El regretă, de pildă, fotografiile ratate ale faunei monstruoase din mezozoic, pe care John Taine *(Înaintea aurorei*, 1934) şi Ivan Efremov *(Umbra trecutului*, 1953) o* readuc în faţa ochilor noştri, prin magia unei ştiinţe deocamdată imaginare.

In acelaşi Capitol X este evocată, fugar, posibilitatea îmbinării imaginii şi sunetului. Mai tîrziu, vrînd să i-o arate lordului Ewald pe Evelyn Habal, Edison recurge la o veritabilă proiecţie cinematografică :'

„O lungă fîşie de pînză cauciucată, încrustată cu o puzderie de mici bucăţi de sticlă cu transparenţe colorate, se întinse lateral între două tije de oţel, în faţa focarului luminos al[1] lămpii astrale. Trasă de un capăt printr-un mecanism de ceasornic, ^fîşia de pînză începu să lunece, foarte repede, între lentila şi cupa unui puternic reflector. Acesta proiectă brusc — pe marea pînză albă întinsă în faţa lui intr-un cadru din lemn de abanos avînd în partea de sus o roză de aur — imaginea în mărime naturală a unei foarte frumoase şi destul de tinere femei roşcate.

Avînd o piele transparentă, ale cărei nuanţe erau redate în chip. miraculos şi purtînd un costum cu paiete, apariţia dansa un fel de dans popular mexican. Mişcările reproduceau curgerea Vieţii însăşi, graţie procedeelor fotografierii succesive, care poate înregistra timp de zece minute, pe fragmente microscopice de sticlă prinse pe o panglică lungă de şase coţi, mişcările unei fiinţe, reflectate

apoi de o puternică lanternă magică.

Atingînd o canelură din ghirlanda neagră a cadrului, Edison făcu să scînteieze centrul roz^i de aur.

Deodată, se auzi o voce fadă şi plină de îngîmfare, o voce stupidă şi aspră ; dansatoarea cînta alza şi ole-ul fandangoului său. Tamburina începu să-i duruie sub cot şi castanietele să răpăie.

Gesturile, privirile, mişcarea buzelor, legănarea şoldurilor, tremurul pleoapelor, svy'îsul abia schiţat erau redate întocmai.[44]

Villiers cunoştea, fără îndoială, praxinoscopul cu proiecţii, brevetat de Emile Reynaud în 1880, care utiliza plăci de sticlă prinse pe fîşii de pînză cauciucată ; el ar fi putut asista la demonstraţiile făcute în toamna anului 1881, la Paris, de Edward Muybridge, inventatorul fotografierii succesive. Dar ideea asocierii imaginii cu sunetul îi aparţine, ca şi o ciudată anticipaţie de alt ordin. La data apariţiei romanului, Edison nu se gîndea încă să-şi exercite geniul tehnico-ştiinţific în sfera animării imaginilor, după cum mărturisea el însuşi în 1894: „In 1887 mi-a venit idea că poate fi construit un aparat care să fie pentru irâz ceea ce era fonograful pentru auz şi care să înregistreze şi să reproducă simultan, combinîn- du-le, sunetul şi mişcarea[64] (cf. 104, **p.** 122). După „da- gherotipul vocii[44] intuit poetic de Gautier, un „fonograf al mişcării* beneficiind de turnura practică a imaginaţiei inventatorului american.'

Întorcîndu-ne la Viflliers, observăm că, în perioada definitivării romanului, interesul său absorbant faţă de automatele antropomorfe din a căror familie face parte şi Hadaly este dovedit şi de inluderea unor pasaje revelatoare în versiunile din 188*3 ale unor *povestiri crude.* Citez din *Maşina gloriei* : „Douăzeci de andreizi fabricaţi în atelierele lui Edison, cu chipuri demne, cu surîsul discret şi înţelegător, cu rozeta unei decoraţii la butonieră, sînt ataşaţi maşinii : în caz de absenţă sau de indispoziţie a *modelelor* lor, ar fi distribuiţi în loji, în atitudini de profund dispreţ, care ar da tonul spectatorilor. Dacă, in mod excepţional, aceştia din urmă ar încerca să se împotrivească şi să vrea să urmărească ţriesa, automatele ar striga «Foc !», ceea ce ar restabili situaţia, producînd un vîrtej devastator de sufocări şi de ţipete *reale.“* (în- tr-o notă de subsol, autorul ne lămureşte că andreizii sînt „Automate electro-umane care dau iluzia *deplină* a vieţii, graţie ansamblului descoperirilor ştiinţei moderne*.) Iar

invenţiile imaginare enumerate în *Tratamentul doctorului Tristan* includ şi „Noua Evă, maşină electro-umană (aproape un animal !...), oferind copia primei iubiri — creată de uimitorul Thomas Alva Edison, inginerul american, Tăticul Fonografului*. Automate eZectro-umane, maşină *electro-*umană, pentru că andreizii teatrali şi Hadaly îşi datorează „vitalitatea* electricităţii. Villiers pare să împărtăşească entuziasmul lui Jules Verne faţă de forţa menită să detroneze regele abur. Capitolul V al *Cărţii a treia* este intitulat chiar *Electricitate.* Răspun- zînd exclamaţiei uimit-admirative a lordului Ewald, „Dumneavoastră aveţi un soi de pozitivism care face să pălească fantezia din *O mie şi una de nopţi!“,* Edison răspunde : „Dar şi ce Şeherezadă este electricitatea ! ELECTRICITATEA, milord ! Lumea elegantă ignoră paşii im-perceptibili şi atotputernici pe care ea îi face în fiecare zi. Gîndiţi-vă numai ! Datorită ei, curînd nu vcr mai exista autocraţii, tunuri, monitoare, explozivi şi nici armate !“ Mai înainte, inginerul vorbise despre „acel surprinzător agent vital pe care-1 numim electricitate*, mărturisind, în altă parte, că, în împărăţia subterană a lui Hadaly, „Totul se petrece graţie Electricităţii*. (Să fie o simplă coincidenţă faptul că titlul Capitolului XII al *Părţii întîi* a capodoperei lui Jules Verne, *20. 000 de leghe sub mări* (1870), este *Totul cu ajutorul electricităţii ?* Şi nu reface Ediscn, prezentînd andreida lordului Ewald, gestul lui Nemo, prezentînd „Nautilus*-ul profesorului Aronnax ?...) Cucerit parcă de entuziasmul amfitrionului său lordul Ewald se înscrie pe aceeaşi orbită : „...este de pe acum admirabil faptul că numai electricitatea poate, astăzi, să transîmită la distanţe şi înălţimi nelimitate, foarte precise, de pildă orice forţe motrice cunoscute : In asemenea măsură încît — dacă aş da crezare rapoartelor publicate pretutindeni — mîine, fără îndoială, ea va propaga prin c sută de mii de reţele, în uzinele pămîntene, oarba, formidabila energie, pînă astăzi pierdută, a cataractelor, a torentelor, — stiu eu ? poate chiar a refluxului.[44]

Acest elan scientist, această viziune tonică asupra viitorului apropiat apar doar în unele pasaje din versiunea finală a romanului. Tonul zeflemist al inserţiilor din *Maşina gloriei* şi *Tratamentul doctorului Tristan* poate fi regăsit în variantele inedite pînă la publicarea lor în ediţia îngrijită de J. Bollery şi P.-G. Castex. Scena în- tîlnirii dintre personajele masculine, de pildă, arăta astfel :

„Uimitorul Mr. Edison se afla in acel moment (al monologului său cînd) telefonul îi strigă numele unui vizitator.

— Baronul John Bull[24] !... spuse el. — Deja baron ! Prinţ (curînd, poate). Dacă sînt aici ?... Dar ăsta-i omul meu !

Edi-son apăsă pe un buton din perete : — o uşă se deschise, lăsînd să alunece rapid, într-un mic tramvai de salon, vizitatorul aşezat comod : — uşa se reînchise.

Fără să se deranjeze, EdisOn îi dădu, graţie electricităţii transmise printr-un fir legat de fotoliul său, o cordială strîngere de mînă drept răspuns la acest cuvînt •măgulitor.[25]

Nu-şi lăsă vizitatorul să deschidă gura :

-— Domnule, vă costă 100 de dolari minutul. Fiţi concis. Stilul viitor este cel al telegrafului, omul nemai- avînd timp de pierdut. Vorbiţi.

— Sînteţi întF-adevăr uimitorul domn Edison ?

— Da. La subiect. Repede ! Inutil să reflectaţi ! La subiect ! La subiect!

— Domnule, nutresc o mare pasiune pentru o tînără femeie.

— Femeia dumneavoastră. Foarte bine, am înţeles. Doriţi un telefon pentru şifonier ?

— Pentru şifonier ?

— Da. E de ajuns o gaură invizibilă pentru ca vibraţiile aerului să pătrundă pînă la aparat.[u]

Aşezînd acest fragment alături de Capitolul XI al *Cărţii întîi,* căruia-i corespunde, constatăm o sumă de nepotriviri flagrante. Batjocoritorul nume John Bull este asociat unui titlu neereditar, demn doar de dispreţul „gentilomilor de adevărată nobleţe* printre care, accentuează Villiers, se numără lordul Ewald. Iată, de altfel, cum judecă tînărul lord, în versiunea definitivă, nobleţea recentă a familiei căreia-i aparţine Alicia • Clary : „In acest secol, trebuie *să fii* — sau *să te naşti* — nobil, vremea cînd puteai să devii nobil fiind de mult trecută. în
ţările noastre, nobleţea se conferă astăzi cu un surîs.[u] Edison apare ca un fel de Barnum expeditiv, încrezut şi venal, care e gata să trateze drama pasională a clientului său cu ajutorul

24 Poreclă dată englezilor într-un pamflet din 1712 al savantului scoţian John Arbuthnot (bull = taur). Personajul se va rnai numi lord Edwards, lord Angel, lord Lyonnel, pînă să devină lord Ewald.
25 ...care lipseşte din textul regăsit.

spionajului telefonic... ,

într-o altă variantă, de astă dată a Gapitolului XVIII, propunerea de reduplicare a superbei femei care se numeşte încă Evelyn Habal nu îi aparţine inventatorului :

— Domnule Edison, continuă lord Angel, impasibil, cunoaşteţi acum, o !... întreaga mea melancolică poveste !... Voi avea deci onoarea să vă adresez întrebarea despre care v-am vorbit la începutul relatării mele şi, fără alte explicaţii, iatro : — Geniul dumneavoastră inventiv, ajutat de toate resursele ştiinţei moderne, de toate descoperirile secrete sau cunoscute, impulsionat de puterea bogăţiei mele ar fi el capabil sa *producă dublura unui original uman* ?... într-un cuvînt, v-ar fi cu putinţă să realizaţi un al doilea exemplar *fizic,* artificial, fie !... dar, în sfîrşit, sublim !... al jalnicei femei despre care v-am vorbit ?[w]

Edison acceptă „comanda[44], cu condiţia ca dublura să fie un dar oferit oaspetelui său. Acesta, numit acum „lord Lyonnel“, îi pune totuşi la dispoziţie o mie de guinee pentru plata rhuncitorilor şi costul substanţelor necesare. Nimic din toate acestea nu a rămas în versiunea definitivă, logica raporturilor dintre personaje neavînd decît de cîştigat. Lordul Ewald nu mai este pentru Edison un client excentric său un „caz[44] interesant, ci un vechi prieten, căruia îi datorează „gloria, viaţa si averea". (In treacăt fie zis, vîrsta lordului Ewald, „douăzeci şi şapte spre douăzeci şi opt de ani[44], nu i-ar fi îngăduit să-l salveze de mizerie pe Edison „cu ani şi ani în ur- mă“ : acţiunea romanului se petrece în 1889, igr inventatorul era, din 1876, fabulos de bogat.) Experimentul la Uimita posibilului în care se lansează dobîndeşte astfel o aură de credibilitate.

Există şi o variantă de final. în loc să afle despre incendiu şi despre comportarea lordului Ewald dintr-un articol de gazetă, Edison *asistă* la o secvenţă care diferă de cea cunoscută :

„— O catastrofă ! spune Edison ; repede, ascultă-mă : priveşte stelele ?

— Nu. Sparge uşa unei cabine, cu lovituri de topor.

— Urmăreşte-1.

— Intră în ea. Sfărîmă un cufăr mare. îl deschide... Ah ! e un sicriu pe care încearcă să-l ridice. îl deschide cu o cheiţă. Este... mis Cla... nu : este Hadaly. El atinge inelul : ea se trezeşte. O îa în braţe. Urcă pe punte.

— Deci nu poţi să vezi cerul.

— Nu. Nu pot să văd decîtceea ce priveşte el. Ah, da, iată că înalţă ochii.

— Repede ! înălţimea unei stele ! Şi fă punctul, ca să telegrafiez.

— Cerul este negru.*

Referindu-se la acest fragment, Andre Lebois crede că „Edison asista la un naufragiu prin televiziune...“ (76), dar textul nu justifică o astfel de interpretare. Aş opina mai curînd pentru o experienţă mediumnică de felul celei prin care Hadaly, aflată în contact necorporal cu Sowana, o vede de la distanţă pe Alicia Clary. Pe de altă parte, ultima propoziţie, „Cerul este negru.*, nu mi se pare mai prejos, în laconismul ei de o disperare absolută, decît ultimele fraze ale versiunii definitive : „...privirea sa ridicîndu-se, în sfîrşit, către bătrînele sfere luminoase care ardeau, nepăsătoare, între norii grei şi brăzdau, etern, misterul de nepătruns al cerurilor, el (Edison) se înfioră — de frig, fireşte — în tăcere*.

„Să încercăm să obţinem de la Ştiinţă o ecuaţie a Iubirii*, spune undeva Edison, reluînd mai tîrziu : „De vreme ce zeităţile şi speranţele noastre nu mai sînt decît *ştiinţifice*, de ce n-ar deveni şi iubirile noastre la fel ?* Voit sau nu, aceste profesiuni de credinţă reiau ideea lui Charles Cros din *Ştiinţa Iubirii*, povestire publicată în „La Revue du Monde Nouveau*, în ianuarie 1874

— deci tocmai atunci cînd Villiers era convins că magnificul său vis de dragoste nu se va spulberă. Eroul lui Cros decide să cerceteze iubirea din punct de vedere ştiinţific. El răpeşte o tînără şi o duce într-un apartament care e, de fapt, un laborator camuflat : zidurile sînt căptuşite cu foi de aramă, pentru a opri pătrunderea aerului de afară ; aparate cu potasiu înregistrează debitul de bi- cxid de carbon, alte aparate — contracţiile nervoase, cantitatea lacrimilor, compoziţia salivei ; sofaua e un cîntar ; un contor special numără sărutările (nouă sute patruzeci şi patru într-o oră şi jumătate)... Experimentatorul pleacă din oraş, pentru a verifica şi „efectele absenţei şi ale părerii de rău*. La întoarcere, nu mai găseşte declt o scrisoare prin care subiectul experienţei îl înştiinţează că a descoperit şi distrus aparatele şi că s-a amuzat tot timpul pe seama lui, însă de pe cînd manevra ca să fie „răpită[44], plictisindu-se de moarte în sînul familiei. Pînă la această întorsătură, relatarea e pătrunsă de o aparentă seriozitate care o înrudeşte cu *povestirile crude* de mai tîrziu. Dar speculaţiile pe tema

studiului ştiinţific al iubirii sînt mai vechi decît textul lui Gros. în „Le Monde illustre* din 28 ianuarie 1860, Leon Gozlan publică o notă despre *Termometrul feminin,* creat chipurile, la Londra, de celebrul optician-fiziolog Fore-Sastle : „în loc să marcheze matematic căldura şi frigul (...) el indică pe planşeta gradată care mărgineşte tubul de sticlă sentimentul încercat de femeia sau femeile cu care este pus în legătură şi gradul mai mult sau mai puţin ridicat al acestui sentiment. Pe scara de care e flancat, el poate urca de la *Modestie,* ceea ce corespunde cu zero Torrice- Ui, pînă la *Impudoarea* cea mai caracteristică, ceea ce corespunde unei temperaturi de patruzeci şi cinci de grade.[u]

Vrînd parcă să se delimiteze de astfel'de picanterii pseudo-ştiinţifice, Villiers subliniază, în cîteva rînduri, caracterul de-a pururi virginal al andreidei. Mărturisin- du-şi intenţia de a difuza formula fiinţelor electro-umane, Edison adaugă îndată : „Şi nimeni nu mă va putea acuza de insinuări impudice, *pentru că specificul Andreidei este de a suprima, în cîteva ceasuri, în inima cea mai păti- maşă, dorinţele josnice şi degradante trezite de modelul uman şi asta prin simplul fapt că o umple de o gravitate necunoscută, al cărei efect irezistibil nu poate fi imaginat înainte de a-l fi simţit*.“ Hadaly însăşi se auto-defi- neşte „Cea de neposedat[u] şi îşi argumentează astfel superioritatea : „Iubirea mea, fiind asemeni celei care-i face pe îngeri să palpite, are seducţii mai atrăgătoare poate decît aceea legată tie simţurile pămînteşti, în care stă la pîndă mereu străvechea Circe !“. Astfel de pasaje l-au determinat pe Daniel Gerould, intr-o recenzie la versiunea engleză din 1982 a romanului, să afirme : „...esenţial este faptul că Andreida va rămîne o eternă fecioară[44] şi să supraliciteze : „în întreaga discuţie tehnică amănunţită despre alcătuirea şi funcţionarea Andreidei, nu există nici o menţiune despre organele sexuale^ (71). în legătură cu prima observaţie, textul *Viitoarei Eve* ne îngăduie să

bănuim că faptul se datorează dispariţiei premature a automatului şi nu unei incapacităţi funcţionale. în Capitotul X al *Cărţii a şasea,* Hadaly, respinsă de lordul Ewald;: se lamentează într-un mod cel puţin echivoc : „...doar fulgerul va îndrăzni să culeagă floarea falsă a zadarnicei mele virginităţi[44]. Mai înainte, Edison îi declarase oaspetelui său : „Voi înzestra această Umbră (...) cu toate seducţiile arzătoare ale lui *Venus* din opera puternicului

muzician Wagner !“ Gît despre a doua observaţie, ea trebuie pusă pe seama unei lecturi neatente, dacă nu cumva a unei traduceri infidele. Chiar la începutul descrierii andreidei, Edison precizează că înăuntrul arpnurii se află „organismul interior comun tuturor femeilor[44], pentru ca în Capitolul I al *Cărţii a cincea* să enumere printre elementele carnaţiei „Sexualitatea modelului[44]. Destule alte notaţii contravin imaginii unei idile eliberate de seducţiile simţurilor. Gînd lordul Ewald o confundă pe andreidă cu Alicia, „Rămaseră cîteva secunde tăcuţi şi înlănţuiţi : sînii tinerei femei palpitau şi îl tulburau cu efluviile lor îmbătătoare ; o strînse cu putere în braţe.[44] Mai tîrziu, într-o îmbrăţişare care pecetluieşte acceptarea destinului oferit de Edison, „Din sînii ei fremătători, pe care-i strivea de pieptul lui, izvora o mireasmă de crini sălbatici (...) Zeiţă feminizată, iluzie carnală, ea înspăimînta noaptea. Părea că soarbe sufletul iubitului ca să-l păstreze în trupul ei; buzele întredeschise, ca într-un leşin, se mişcau şi palpitau, atingîndu-le pe cele ale creatorului ei într-un sărut feciorelnic.[44]. Calificativul final nu afectează impresia de ansamblu, care mi se pare a îndreptăţi imaginea unei relaţii erotice virtuale neamputate de latura senzuală. Nu aceasta era opinia lui Huys- mans, de vreme ce îşi imagina un deznodămînt „mult mai bun[44], întemeindu-se probabil pe pasajele citate în prima parte a acestui paragraf : „Lordul Ewald se întoarce în Scoţia cu Andreida lui, îşi împarte viaţa cu ea, se gri- zează de artificial; dar, într-o seară, vede piciorul gol al unei servitoare, şi o vrea pe această servitoare, şi sfărîmă automatul[44] (cf. 76).

Interpretările diferite sau chiar divergente sînt justificate şi de contradicţiile sau ambiguităţile textului. Tonalitatea gravă, portretul demiurgic al inventatorului, aerul de miracol ştiinţific perpetuu l-au făcut, de pildă, pe Henry Bordeaux să conchidă: „...Villiers de l’Isle-
Adam arată în *Viitoarea Evă* cum crede ştiinţa că va rezolva problemele iubirii, fabricînd femeia ideală. Ea o va fabrica în serie. Iubirea nu e decît un mecanism bine pus la punct“. Există temeiuri pentru astfel de aserţiuni tranşante ? Ne amintim declaraţiile lui Edison despre „ecuaţia Iubirii* sau despre „iubirile ştiinţifice*, cărora le putem adăuga pasaje ca acestea : viitoarea Evă „ajutată de GENERAŢIA ARTIFICIALA (foarte la modă în ultima vreme) cred că trebuie să satisfacă

din plin dorinţele secrete ale speciei noastre...* ; „Doar prima Andreidă era greu de realizat. După ce formula generală a fost aşternută pe hîrtie, nu mai e, daţi-mi voie să repet, decît o problemă de meşteşug : nu încape îndoială că în curînd vor fi fabricate mii de structuri ca aceasta — şi că un industriaş va deschide o manufactură de idealuri !*. Autorul precizează însă imediat că fabricarea în serie a an- dreidelor nu e decît o glumă care declanşează ilaritatea celor doi parteneri de dialog. în rest, cu tot geniul său, Edison nu izbuteşte să realizeze decît un automat prodigios, pe care lordul Ewald l-ar refuza, dacă nu ar avea revelaţia unei prezenţe tulburătoare. Discuţia finală clar- rifică parţial enigma. Vorbind despre Hadaly, creatorul ei recunoaşte : „...dacă i-am furnizat, din punct de vedere fizic, ceea ce are ea terestru şi iluzoriu, un Spirit care îmi este necunoscut s-a suprapus operei mele...*. Doar graţie acestei încorporări, simulacrul îşi depăşeşte caracterul factice, dobîndind o personalitate capabilă să trezească un sentiment profund şi durabil.

Şi din nou asemeni lui Edgar Poe, Villiers încearcă să dea un suport ştiinţific fenomenelor transcendentale. Legătura dintre Any Anderson, receptacolul terestru al Sowanei şi Hadaly se realizează prin „claviatura de inducţie ale cărei clape o electrizau uşor şi întreţineau un curent între ea şi Andreidă.* Ni se propune chiar ipoteza unui „fluid nou*, născut din fuzionarea fluidului electric şi a celui nervos şi capabil să înfăptuiască nebănuite miracole. Concluzia rămîne deschisă oricărei interpretări : „O fiinţă din afara umanităţii s-a insinuat în această nouă operă de artă...* Un început de explicaţie poate fi aflat totuşi într-un alt text al lui Villiers, *Experienţele doctorului Crookes* (1884), care foloseşte aproape aceeaşi sintagmă vorbind despre „entităţi-vii, care par lipsite de corporalitatea organelor noastre (de simţ — I. H.) grosiere şi care, fără îndoială, continuă lanţul spe- ciilcr, dincolo de umanitate, în medii invizibile [26]... De remarcat consonanţa cu o idee exprimată de Cyrano de Bergerac,' în *Statele şi imperiile Lunii:* „L-am întrebat dacă ei (locuitorii Soarelui — I.H.) erau corpuri, ca şi noi ; mi-a răspuns că erau corpuri, dar nu ca noi, nici ca orice alt luc^u pe care l-am socoti un corp, pentru că noi nu numim «corp», în mod

26 William Crookes este citat şi în ***Viitoarea Evă***, ca descoperitor al celei de-a patra stări a materiei, „starea radiantă[44] şi pentru «experienţele sale spiritualiste[44].

obişnuit, decît ceea ce putem atinge : că, de altfel, în natură nu există nimic care să nu fie material, dar, deşi se supuneau şi ei acestei legi, cînd voiau să fie văzuţi de noi erau obligaţi să ia aspectul unor corpuri pe măsura a ceea ce sînt în stare să perceapă simţurile noastre...“ O idee reluată de Maupassant, în prima variantă a povestirii *Horla* (26 octombrie 1886) : „...dacă am avea cîteva organe de simţ în plus, am descoperi în jurul nostru o infinitate de alte lucruri pe care nu le vom bănui niciodată, neavînd mijlocul de a le constata prezenţa.[w]

Cum să ne explicăm tentativa unui catolic fervent şi obstinat de a include fenomenele oculte în sfera ştiinţei ? Rene Lalou consideră că, în concepţia scriitorului, „catolicismul nu trebuie să se teamă nici o clipă să urmeze ştiinţa pe cele mai stranii tărîmuri pe care-i place să se aventureze. Astfel îşi justifica el din punct de vedere intelectual gustul pentru ocultism sau pentru fenomenele de depersonalizare. *Viitoarea Evă* este cea mai impozantă mărturie a acestui efort[w] (98, p. 99—100). Imposibila simbioză avea să ducă la un eşec în ceea ce priveşte consecvenţa viziunii anticipatoare. Dar poate că-i cerem prea mult lui Villiers. Era de conceput, în acel timp dinaintea ciberneticii, o maşină capabilă sş gîndească fără o intervenţie supranaturală?... Povestirea din 1880 a lui Ralph Schropp, *Automatul,* înfăţişa cititorilor o creaţie a celebrului călugăr savant Albert cel Mare, botezată de acesta Homunculus. Trecînd peste capacitatea androidului de a efectua „toate mişcările indispensabile vieţii materiale", să ne oprim la pasajul care ne interesează : „Datorită unor mecanisme pe care numai inventatorul putea să le declanşeze şi să le oprească, gîndirea lui Homunculu

scăpăta amprenta caracterului, spiritului şi sentimentelor persoanei care-i vorbea [...] Cu toate că era superficială, instrucţia automatului fusese bine dirijată şi era de-ajuns pentru nevoile sale. Avea noţiuni despre toate lucrurile şi, cum resursele sale mecanice nu-1 puteau trăda, ieşea Învingător în cele,mai aprinse discuţii[44].

Pasiunea pentru o cronologie cît mai exactă a ideilor anticipaţiei nu are nimic de-a face cu confuzia valorilor. Intuiţia sau numai verva satirică a lui Ralph Schropp nu salvează *Automatul* de la destinul său de reper tematic lipsit de atributele (poate şi de ambiţia) perenităţii. In schimb, generaţii după generaţii de cititori redescoperă aspiraţia dureroasă către Ideal, închisă în paginile *Viitoarei Eve,* incantaţia unui text ale cărui insule de retorism sînt copleşite de fluiditatea unei proze unind sonorităţile aramei şi suspinele flautului, într-o armonie profund originală. Conştient de meritele operei sale, Vil- liers îi scria lui Jean Marras, la începutul lui februarie 1879 : „Niciodată, niciodată nu m-aş fi crezut capabil de atîta perseverenţă în analize ! — de atîta omogenitate în compoziţie, de atîtea născociri uluitoare pe care, înţelegi tu, nimeni pînă la mine n-a îndrăznit să le evoce. Poţi să mă crezi : este o carte incitantă şi seducătoare ; cred cu tărie că e nemuritoare şi mă ambalez aici fiind de bună credinţă."

Istoricii literari nu au reuşit să stabilească, prin consens, apartenenţa lui Villiers ia vreunul dintre marile curente ale secolului al XIX-lea. Considerat, pe rînd, romantic, simbolist, parnasian, el se sustrage acestor clasificări care-1 definesc doar parţial. Construind cu trudă şi migală o operă unică în felul său, autorul *Povestirilor crude* şi al *Viitoarei Eve* rămîne un navigator solitar, căutînd cu nobilă îndîrjire ţărmul adevărului şi al perfecţiunii artistice.

OAMENI CA ZEII

Mai bine de două milenii, dacă pornim de? la dialogurile lui Platon despre Atlantida, autorii de utopii au explorat

spaţiile reale sau imaginare ale geografiei terestre. Cînd s-au decis, în sfîrşit, să abordeze cea de-a patra dimensiune, au făcut-o preocupaţi aproape exclusiv de urmările unor evenimente improbabile, dorite sau temute cu egală ardoare. Efortul de a înfăţişa un tablou coerent al schimbărilor produse pe eşichierul politic al unei ţări sau al unui continent le epuiza parcă[27] suflul creator, nemaiîngăduindu-le să mediteze asupra destinului indivizilor şi al societăţii. Chiar şi Louis-Sebastien Mercier, „autorul primei anticipaţii moderne, al cărei răsunet a cuprins întreaga Europă* (48, p. 581—582), populează Parisul din *Anul două mii patru sute patruzeci* cu parizienii din anul 1771, cînd a fost publicat romanul...

Prima tentativă de a descrie aspectul urmaşilor noştri îndepărtaţi pare să fie aceea a lui Restif de la Bre- tonne. *Postumele* sale, redactate între 1787 şi 1*789 şi tipărite în 1802 *, conţin, într-adevăr, istoria apariţiei unei noi rase umane, după un diluviu provocat de apropierea unei comete care face să se topească gheţurile polare : „...bărbaţi frumoşi ca nişte îngeri, femei mai strălucitoare decît cele mai frumoase femei ale noastre, avînd două aripi, extraordinar de puternice, situate îndărătul umerilor, fără ca asta să-i priveze de braţe. Vor fi înzestraţi cu muşchi pectorali şi dorsali, care nouă ne lipsesc. Aceşti muşchi nu le vor deforma trupurile. Vor avea pielea fină, cu o carnaţie frumoasă, cu mici pene aurii, trandafirii, verzi, albastre etc.; aripile vor fi mem- branoase, foarte fine, de culoarea pielii...“ Aşa cum am arătat şi în legătură cu extratereştrii înaripaţi (21, p. 55—56), sursa mitico-religioasă a acestei reprezentări este evidentă, chiar dacă modelul cel mai apropiat îl constituie zburătorii [28] din utopia lui Robert Paltock, *Viaţa şi aventurile lui Peter Wilkins* (1750), a cărei versiune franceză apăruse în 1763 şi, apoi, în ,1788, în prestigioasa colecţie „Călătorii imaginare, Visuri, Viziuni şi Romane cabalistice*. Ga şi Paltock, Restif nu se mulţumeşte însă cu biblicul „Crede şi nu cerceta*, simţind nevoia de a da un suport anatomic verosimil construcţiei sale imaginare. Este unul dintre aspectele prin care *Postumele* şi- au do- bîndit locul binemeritat pe raftul operelor precursoare ale *science fiction-ului* Trebuie să mai adaug că făpturile angelice ale lui Restif se bucură şi de o longevitate care ne trezeşte o justificată invidie : „Copilăria lor va dura o sută de

27 Nu e vorba despre o operă postumă (Restif a murit în 1806). ci despre un artificiu literar : un bărbat a scris pentru soţia s;i 366 de epistole, luînd măsuri ca ele să parvină destinatarei cîte una pe zi, după moartea sa.

28 ...descoperiţi într-o peşteră gigantică.

ani; adolescenţa — cincizeci şi întreaga lor viaţă, opt pînă la nouă sute de ani*.

Sub influenţa darwinismului, preocuparea faţă de posibilele prefaceri ale înfăţişării şi naturii fiinţei umane s-a intensificat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Una dintre primele tentative de a zugrăvi un portret plauzibil îi aparţine lui Demetriu G. Ionnescu [29], elev în ultima clasă a liceului Sfîntul Sava din Bucureşti, care publica în 1875, în „Revista Junimei*, povestirea utopică *Spiritele anului 3000*. Autorul visează că a murit şi că învie după un mileniu, întîlnindu-se cu strănepotul său : „Ceea ce mă izbi mai mult, observîndu-1, fu mica lui statură, cel mult un metru şi cincizeci de centimetri, deşi se vedea că-şi nu'mără etatea pre destule roze (...) Acest corp mic şi subţire, de care atîrnau două mîini delicate şi de o mobilitate extremă, purta un cap mai mult sau mai puţin oval, în disproporţie cu corpul (...) Ceea ce însă îmi păru o trăsătură caracteristică a omului din anul 3000 după Crist fu fruntea de o lăţime considerabilă,
frunte care ar fi fost un defect pentru cei vechi, dar care făcea adevărata frumuseţe a lui Aru (aşa am aflat că se numea)[44].

Poate că impresia de fragilitate pe care o degajă acest portret nu corespunde idealului nostru de armonie psihofizică. Ce să spunem atunci despre *Omul în anul un milion,* cum era intitulat eseul publicat de Herbert George Wells în „The Pali Mall Gazette[44] la 6, noiembrie 1893 ! Autorul citează dintr-o carte nescrisă a profesorului Holzkopf din Weissnichtwo, intitulată *Caracterele necesare ale omului din viitorul îndepărtat, deduse din tendinţele existente.* Incluzînd printre aceste caractere necesare „un creier mai mare şi un trup mai firav decît cele de acum[44], profesorul precizează că mîna, „învăţătorul şi agentul creierului, va deveni mereu mai puternică şi mai ageră, pe măsură Ce restul musculaturii se atrofiază[44]. în acelaşi timp, descoperirile chimiei aplicate la alimentaţie vor simplifica la maximum procesul digestiei, pînă ce omul va ajunge şă se hrănească „prin cufundarea într-o baie cu lichid nutritiv[44]. Şi iată cum va arăţa chipul acestui urmaş îndepărtat: „Ochi mari, strălucitori, frur moşi, sentimentali : deasupra, nemaifiind despărţit de ei prin sprîncenele aspre, se află vîrful capului, o cupolă scînteietoare, fără nici un fir de păr (...); nici un nas proeminent nu tulbură cu umbrele lui

29 Viitorul om politic Take Ionescu.

nefireşti simetria acestei feţe calme, nici o urmă de ureche nu iese în re- Qief ; gura este o deschizătură mică, perfect rotundă, fără dinţi şi gingii, fără maxilare, lipsită de animalitate, fără emoţii inutile care să-i tulbure rotunjimea...[44]

Tînărul şi ireverenţiosul Wells îşi aşază cu ostentaţie supoziţiile sub semnul farsei : citatele sînt 'luate dintr-o carte nescrisă, Holzkopf înseamnă „Cap de lemn[44], iar Weissnichtwo — „Nu ştiu unde[44]. De altfel, celebra revistă satirică „Punch, or the London Charivari“ publica, la 25 noiembrie 1893, la pagina 250, un fel de recenzie în versuri a eseului, ca un atestat de înrudire spirituală. O reproduc aici, într-o traducere cu caracter pur documentar :

„*1.000.000 A. D.*

(„Descendenţii omului se vor hrăni prin cufundarea în lichid nutritiv. Ei vor avea creieri enormi, ochi limpezi, sentimentali şi mîini mari, cu care vor ţopăi. Nu vor avea un nas proeminent, nici urme de urechi; gurile lor vor fi nişte deschizături mici, perfect rotunde, lipsite de animalitate, ca Luceafărul de seară. întregul lor sistem muscular nu va sluji la nimic, atîmînd ca un accesoriu al minţilor lor" — «Pali Mal Gazette“ prescurtat)

„Ce se va întîmpla, peste un milion de ani, cu ***Genus Humanum,*** este o problemă cu adevărat iritantă ;
In acea epocă, ***un*** profet ne-a văzut, totuşi,
Ca în desenul alăturat.

Dacă Omul se supune neîndurătoarei Evoluţii,
Craniul său va creşte «ca o cupolă, chel, ţuguiat» ;
Şi gura sa va fi lipsită de maxilare, de gingii, de dinţi —
El nu va mai mînca sau bea !

Va sta cufundat într-o baie limpede de pepsină
(Nici un ROBERT nu va supravieţui pînă atunci, ca să
poată fi consultat)
Şi va ţopăi în mîini în timp ce hrana îi va pătrunde
în trup —
Un mers aproape îngeresc !

Nu va mai brăzda uscatul şi mările ;
Lumea va fi veştedă, îngheţată, moartă,
Pe măsură ce va creşte răceala Eternităţii, el va săpa Tot mai adînc sub pămînt.

Dacă „Pali Mall Gazette" ne-a oferit O previziune exactă a acestei imense schimbări,
Atunci putem să mulţumim stelelor că ***noi*** nu vom fi obligaţi să trăim
Peste un milion de ani !

Fără să fie nici el obligat, eroul primului roman al lui Wells, *Maşina timpului* (1895), trăieşte opt zile relativ aproape de sorocul propus. în anul 802 701, el întîlneşte două rase distincte, exacerbarea contradicţiilor social-economice ducînd la o diferenţiere biologică radicală. *Eloii* sînt fiinţe plăpînde, mici de stat, a căror fizionomie confirmă şi ea schema evolutivă a profesorului Holz- kopf *„... pe faţă nu aveau nici cea mai mică urmă de barbă, iar urechile erau extrem de mici. Gura era de asemenea mică, buzele subţiri, de un roşu-aprins, iar bărbia era ascuţită la vîrf. Ochii erau mari şi blînzi..." Despre *morloci* voi vorbi ceva mai tîrziu.

Excluzînd exagerările şi accentele groteşti care au trezit apetitul recenzentului anonim din „Punch", unele „caractere necesare[44] erau cu adevărat „deduse din tendinţele existente". Se ştia, de pildă, că datorită diminuării şi, în cele din urmă, dispariţiei consumului de carne crudă s-a ajuns la micşorarea maxilarelor şi la scurtarea intestinelor. Concomitent, are loc un proces de reducere dimensională şi numerică a dinţilor, antropologii fiind de părere că omul viitorului va avea 24 sau chiar 20 de dinţi, faţă de cei 32 de astăzi. în altă ordine de idei, folosirea tot mai frecventă a îmbrăcăminţii şi a adăpostului artificial a dus la scăderea rolului şi deci a abundenţei învelişului pilos.

Voi întîrzia mai mult asupra unui detaliu care pare să-i obsedeze pe autorii sfîrşitului de veac: creşterea spectaculară a volumului creierului şi deci a cutiei craniene. Am văzut că, pentru Demetriu G. Ionnescu, „o trăsătură caracteristică a omului din anul 3000" este „fruntea de o lăţime considerabilă". Trezindu-se după un somn de *Zece mii de ani într-un bloc de gheaţă,* eroul romanului cu acest titlu al lui Louis Boussenard află că Pămîntul este locuit, în cea mai mare parte, de cerebrali. Unul dintre aceştia îi declară : „...după cum vedeţi, la noi, creierul a absorbit totul. Dezvoltarea masei sale este, cum aţi spus, enormă pînă la diformitate. Abia dacă mai avem trupuri... atît de coldsală este la noi predominanţa cerebrală." Romanul lui Boussenard a apărut în 1889, în „La science illustree". După trei ani, aceeaşi revistă pu- .blica *Viaţa electrică* a lui Albert Robida. Maestrul anticipaţiei satirice scrise şi desenate nu pierdea ocazia de a schiţa o perspectivă la fel de neliniştitoare : „Fiind singurul care lucrează, creierul absoarbe fluxul vital în detrimentul restului organismului, care se atrofiază şi se deteriorează ; dacă nu punem ordine în această privinţă, omul viitorului

nu va mai fi decît un creier enorm sub craniu asemănător cu o cupolă aşezată pe labe dintre cele mai firave!" Cît despre,Wells, imaginea obsedantă este doar sugerată în eseul din 1893, în care regăsim metafora cupolei; o vom întîlni însă, fără echivoc,

7 r în *Războiul lumilor* (1898). Marţienii, spune autorul, „Aveau trupuri — sau, mai curînd, capete — rotunde şi enorme, de vreo patru picioare în diametru...[44]. în altă parte, se precizează că „Ei erau capete — numai capete[44]. Vă întrebaţi, desigur, ce caută marţienii într-o discuţie despre omul viitorului. Mai ales că Alexei şi Cory Pans- hin ne asigură : „Extraterestrii săi (ai lui Wells — I. H.), în mod clar, nu sînt umani din nici un punct de vedere[44] (35, p. 38). Explicaţia e foarte simplă. Amintind, la persoana a treia, speculaţiile sale din *Omul din anul un milion,* Wells conchide, cu glasul povestitorului : „Pentru mine este foarte plauzibil că marţienii pot să descindă din fiinţe asemănătoare nouă, printr-o dezvoltare treptată a creierului şi a mîinilor [...] în detrimentul celorlalte părţi ale corpului.[44] în. această cheie, observaţia lui Frank Mc Connell mi se pare subtil întemeiată : „...marţienii reprezintă nu atît o invazie din spaţiu, cît o invazie din timp, din viitorul omului însuşi[4]* (28, p. 128).

Coşmarul wellsian al dezvoltării inteligenţei în dauna celorlalte atribute umane îmbracă haine extraterestre şi în *Primii oameni în Lună* (1901). Capitolul XXIII al romanului, *Istoria naturală a seleniţilor,* grupează o parte din mesajele trimise de Savor spre ' Pă- mînt. Am selectat cîteva pasaje grăitoare :

i„Dacă, de exemplu, un selenit este destinat să devină matematician, profesorii şi educatorii săi îl îndreaptă de la.bun început către acest domeniu (...) Creierul îi devine din ce în ce mai mare, cel puţin regiunile angajate în matematici, ele se dezvoltă tot mai mult şi par să soarbă toată viaţa şi vigoarea din restul corpului. Membrele se chircesc, inima şi organele digestive se micşorează, faţa de insectă dispare sub contururile sale umflate [...]

Aceste fiinţe cu capete mari, în sarcina cărora cade munca intelectuală, formează un fel de aristocraţie în această societate stranie, şi în fruntea tuturor, ca o chin- tesenţă a Lunii, se află acel creier minunat şi gigantic, Marele Lunar, în faţa căruia voi fi dus în curînd. Dezvoltarea nelimitată a inteligenţei în pătura intelectuală se datoreşte faptului că în anatomia lunară lipseşte craniul, această ciudată cutie de oase care sugrumă dezvoltarea creierului omenesc, limitîndu-i posibilităţile [...J

4
3
2

La început, cînd am privit prin lumina radiantă, această chintesenţă de creier semăna foarte mult cu o băşică subţire, fără trăsături, cu urme vagi, unduioase de circumvoluţiuni, care se răsuceau vizibil în interior. Apoi, sub masa Iul enorma, chiar deasupra marginii tronului, am zărit — fără să-mi pot reţine o tresărire — nişte ochi minusculi care priveau din această strălucire. Nu exista o faţă, ci doar nişte ochi, ca şi cum cineva ar fi privit prin două găuri. Mai întîi, n-am văzut nimic altceva decît aceşti doi ochi care mă priveau fix ; apoi &m zărit dedesubt un trup pitic şi nişte membre ca de insectă, albe şi zbîrcite. Ochii priveau în jos, către mine, cu o stranie intensitate, iar partea inferioară a globului umflat era încreţită. Nişte mici mîini-tentacule, care păreau inutile, menţineau această forimă pe tron.>.[tt]

Imaginea hipertrofică este amplificată nemăsurat in romanul lui Gustave Le Rouge, *Războiul vampirilor* (1909). Explorînd un munte de cuarţ de pe Marte, Robert Darvel pătrunde într-o grptă :

„încovoindu-mă, am înaintat sub boltă, mai întîi în întuneric, apoi într-o lumină slabă, asemănătoare celei a clarului de lună. Grota n-avea mai mult de zece paşi în adîncime şi se termina printr-o înfundătură rotunjită, de unde izvora lumina lunară.

M-am apropiat, am privit aşa cum se priveşte prin- tr-un geam aburit şi, la început, n-am întrezărit decît o grămadă de forme .confuze : o serie de şanţuri regulate, de adînciturі şi taluzuri.

Dar lumina interioară crescu dintr-o dată. Am putut să văd limpede ! în cele mai temerare şi mai nebuneşti supoziţii, nu mi-aş fi închipuit un asemenea lucru.

Adevărul era mai de' necrezut şi mai miraculos decît orice ficţiune ! [30]

Să vă spun oare ? Aveam în faţa mea un gigantic, un monstruos creier, căruia acest munte, înalt cît Mont Blanc-ul, îi slujea drept cutie craniană !

Vedeam limpede lobii mari cît nişte coline şi circum-voluţiile care mi se păreau văgăuni* adînci.

Uriaşele organe se scăldau într-un lichid fosforescent care le făcea vizibile ; vedeam bătînd şi săltînd artere şi vine, cu mişcarea puternică a unor biele ; mi se părea chiar că o undă de căldură ajungea pînă la mine prin zidul gros de piatră translucidă ![w]

Încercînd să-şi explice „volumul colosal al acestui

30 Nu mă pot opri să observ că e vorba despre un adevăr *fictiv*.

’creier[a], Darvel presupune că el este „alcătuit nu dintr-un singur encefal, ci din mai multe mii, juxtapuse, topite într-unul singur, în urma unei evoluţii necunoscute...[w]

După viziunea grandioasă a scriitorului francez, imaginile propuse mai tîrziu de revistele specializate de pe celălalt ţărm al Atlanticului par timide şi nu fac decît să reia idei formulate, cum am văzut, de autorii europeni, încă din secolul 19. în 1926, „Amazing Stories[tt] publica povestirea lui G. Peyton Wertenbaker, *Invazia gheţurilor*. Eroul ei, devenit nemuritor în urma unei operaţii menite să determine o perpetuă reînnoire a celulelor, asistă, într-un viitor îndepărtat, la apariţia unor oameni cu „creieri enormi susţinuţi de mici trupuri chircite, cu membre atrofiate, cu mişcări lente şi stîngace, care trebuiau să se slujească de aparate pentru a se deplasa". „Omuleţi diformi, cu capete mari[w] întîlneşte şi călătorul temporal din povestirea lui John W. Campbell Jr., *Crepuscul* („Astounding Stories", 1934). Dar în aceste capete „nu se mai aflau decît creieri inutili. Omuleţii avuseseră odinioară maşini de gîndit — dar cineva le oprise, cu multă vreme înainte şi nimeni nu mai ştia cum să le pornească din nou. Aceasta era drama : aveau creieri prodigioşi, infinit superiori creierilor noştri, dar se opriseră şi ei, cu milioane de ani înaintea venirii mele şi de atunci nu mai fuseseră utilizaţi niciodată". Trupuri atrofiate şi capete mari au şi oamenii viitorului din romanul lui A. E. van Vogt, *Bătălia eternităţii* (1971), care trăiesc doar în lumea gîndirii şi a abstracţiunilor. Mă opresc aici — şi nu din lipsă de exemple adecvate.

Există un temei ştiinţific pentru aceste viziuni hipertrofice ? Antropologii au măsurat dimensiunile craniului oamenilor din diferite epoci, constatînd o creştere mai rapidă de la neanderthalian. la omul contemporan, decît de la. pitecantrop la neanderthalian. Pornind de aici, unii dintre ei au realizat un grafic al creşterii cutiei craniene şi, prelungindu-1 în viitor, au ajuns la cifre care indică un cap enorm... ’Alţi specialişti sînt de părere că volumul craniului nu poate să se mai modifice, fiind legat de dimensiunile bazinului matern. De altfel, dacă oamenii viitorului vor fi mai inteligenţi derît noi — să nu confundăm nivelul de cunoştinţe cu inteligenţa pro- priu-zisă ! — saltul se va realiza nu prin amplificarea creierului, ci prin utilizarea lui intensivă. Să nu uităm că o mare parte din cele circa 13 miliarde de neuroni cerebrali este actualmente inactivă. Şi poate că aici, în zone insuficient explorate, se află secretul evoluţiei viitoare, aşa cum îşi imagina John Russell Fearn, în *Inteligenţa gigantică* (1933).

4
3
4

Ipoteza creşterii nemăsurate a creierului şi a adăpostului său osos, în detrimentul celorlalte părţi ale corpului, păcătuieşte şi prin absolutizarea uneia dintre coordonatele dezvoltării individului şi a societăţii, solicitarea intelectuală din ce în ce mai intensă. Omul de astăzi este însă totodată mai înalt şi trăieşte mai mult decît strămoşii săi. Şi putem fi siguri că omul de mîine nu va renunţa la trupul său nici măcar pentru a-i conferi indestructibilitatea, dacă nu chiar nemurirea. Aceste promisiuni îndoielnice apar, de pildă, în povestirea lui Francis Flagg, *Omul-maşină din Ardathia* („Amazing Sto- ries“, 1927). în camera unui american liniştit se materializează un omuleţ cu un cap enorm, al cărui trup este închis într-un cilindru transparent şi conectat la o serie de mecanisme complexe. El vine dintr-un viitor în care omenirea a ajuns la un fel de simbioză cu maşinile. Şi mai departe merge Olaf Stapledon, în romanul-eseu *Cei din urmă şi cei dinţii oameni* (1930), care prefigurează evoluţia imaginară a umanităţii pe o perioadă de zeci de milioane de ani. A patra specie umană este alcătuită din creieri gigantici şi nemuritori, ziditi în „cranii[w] de beton cu un diametru de doisprezece metri şi hrăniţi artificial cu sînge şi substanţe chimice. Izolaţi şi, evident, imobili, aceşti oameni-creieri sînt legaţi de lumea exterioară prin organe senzoriale răspîndite pretutindeni, pe Pămînt şi în Cosmos. O idee ingenioasă dar irealizabilă, pentru că omul este o fiinţă socială, iar nemurirea de unul singur n-ar fi decît un coşmar fără sfîrşit.

Spuneam că trăim mai mult decît strămoşii noştri. Durata medie a vieţii a cunoscut, într-adevăr, o creştere spectaculoasă, ajungînd de la 19 ani în epoca primitivă, la peste 70 de ani. Ce va fi mîine ? Profesorul Roy Wal- lford, de la Facultatea de medicină a Universităţii din Los Angeles, ne asigură că „bătrînii[44] vor arăta la 70 ca la 35, iar la 100 ca la 60. Autorii de anticipaţii (mărturisite sau nu) sînt şi mai generoşi, chiar dacă puţini au îndrăzneala lui Resţif de la Bretonne. Un personaj din piesa lui Karel Capek, *Reţeta Măkropoulos* ^(1922), susţine această pledoarie pasionată : „Să dăm tuturor trei sute de ani de viaţă ! Va fi cel mai mare eveniment de la crearea omului... Gîndeşte-te ce-ar putea să facă un om în trei sute de ani. Ar dispune de cincizeci de ani pentru copilărie şi adolescenţă ; de alţi cincizeci pentru a se familiariza cu lumea şi cu tot ceea ce există ; dfe o sută pentru a lucra în beneficiul tuturor ; şi apoi, după ce ar acumula întreaga experienţă umană, de încă o sută de ani pentru a trăi ca un înţelept, pentru a-i conduce, a-i învăţa şi a fi un exemplu pentru ceilalţi.* Graţie reţetei din titlu,

cîntăreaţa Emilia Marty a atins această vîrstă matusalemică, dar experienţa ei nu e deloc încurajatoare. Omul, spune ea, „Nu rezistă. îl plictiseşte totul, îl plictiseşte să fie bun şi se satură să fie rău. Il plictisesc şi cerul şi pămîntul...* Poate că de vină e nu longevitatea, ci neputinţa eroinei de a şi-o asuma.

Elixirul de viaţă lungă se arată a fi eficient şi în povestirile lui A. Hyatt Verrill, *Ultra-elixirul tinereţii* (1927), D. D. Sharp *Omul etern* (1929), David H. Keller, *Viaţa veşnică* (1934). încă din secolul trecut, literatura de anticipaţie caută şi soluţii mai plauzibile, ca de pildă încetinirea ritmului funcţiilor metabolice prin scăderea temperaturii corpului. Ideea a fost reluată, relativ recent, de biofizicianul Barnett Rosenberg, de la Universitatea din Michigan, potrivit căruia scăderea temperaturii la 32 de grade ar înjumătăţi viteza procesului de îmbă- trînire. Să cutezăm mai mult, presupunînd că printre direcţiile de acţionare asupra mecanismelor eredităţii, prin mijloacele- ingineriei genetice, se va număra şi crearea unor fiinţe cu un ritm metabolic încetinit. în *Ochii lui Heisenberg* (1966), Frank Herbert îşi închipuie că pe această cale se va putea realiza chiar nemurirea speciei umane.

Nu ştiu dacă ingineria genetică va izbuti vreodată să elimine punctul terminus al traiectoriei oricărei fiinţe. Descoperirile din ultimele decenii par însă să certifice că, mai devreme sau mai tîrziu, vom deveni stăpînii propriei noastre eredităţi, corectînd caracterele nefavorabile şi de- terminînd apariţia unor mutaţii utile.. Să sperăm că vom fi destul de înţelepţi pentru a nu transforma această stăpînire într-o teribilă servitute, evitînd soarţa omenirii din *Splendidă lume nouă* (1932), distopia lui~ Aldous Huxley, în care se acţionează asupra embrionilor pentru a determina apartenenţa la una dintre cele cinci clase sociale, despărţite prin bariere de netrecut. La fel de puţin ispititor mi se pare şi viitorul imaginat de A . E. van Vcgt în *Silkie* („If", iulie 1964). Aplicarea tehnicilor genetice a dus la coexistenţa pe Pămînt a trei forme de viaţă raţională : cea propriu-zis umană, forma peşte şi forma *silkie*, aceasta din urmă definind o făptură marină prevăzută cu o carapace chitinoasă şi înzestrată cu puteri excepţionale. Un ultim exemplu : romanul lui Pierre Barbet, *Telecloni* (1985). Posibilitatea realizării unor indivizi identici prin reproducerea asexuată este utilizată de un bandit megaloman în tentativa eşuată de a deveni stăpânul planetei.

Componentă esenţială a doctrinei lui Darwin, transform ismul, fundamentat anterior de Lamarck — modificarea neîntreruptă a organismelor vii, prin adaptarea la mediu — a influenţat concepţia multor autori* despre omul viitorului. Fragilitatea *eloilor,* micşorarea dimensiunilor unor organe de simţ sau âe nutriţie, se datorează dispariţiei muncii, ca activitate conştientă specifică omului în raporturile sale cu natura, precum şi hranei exclusiv vegetale. In deplin contrast cu aceşti locuitori ai Lumii de Deasupra, *morlocii* sînt produsul sutelor de milenii petrecute în Lumea Subterană. Să-l lăsăm pe Explorator să ni-1 descrie pe unul dintre ei, surprins într-o galerie întunecoasă : „...am văzut o formă mică şi stranie, un fel de maimuţă, ţinînd capul în jos, într-un fel caracteristic (...) fiinţa aceea era de un alb murdar şi avea nişte ochi mari şi stranii, de un cenuşiu roşcat ; ştiu, de asemenea, că era acoperită cu păr bălai pe cap şi pe spate". Şi iată cele trei argumente invocate în sprijinul concluziei că „această a doua specie de oameni era subterană" : „în primul rînd, aspectul albicios, comun multor animale care trăiesc timp îndelungat în întuneric
— de pildă, peştele alb din cavernele din Kentucky. în al doilea rînd, ochii enormi, cu o atît de mare capacitate de a reflecta lumina, trăsături comune animalelor nocturne — de pildă, bufniţa şi pisica. Şi, în fine, evidenta lor zăpăceală în faţa luminii, fuga grăbită, dar stîngace şi pe bîjbîite, către locuri întunecoase, precum şi modul caracteristic de a-şi ţine capul cînd erau în bătaia luminii — toate întăreau ipoteza unei foarte mari sensibilităţi a retinei.[44]

Încercînd să definească obsesia artistică dominantă a lui Wells, Alexei şi Cory Panshin consideră că „El era fascinat de conceptul de evoluţie (...) şi, într-o lume care identifica evoluţia cu progresul, el era şi mai fascinat de conceptul de evoluţie negativă, de regresiune[44] (35, p. 36). Fascinaţia aceasta pare să se fi exercitat şi asupra lui Felix Aderca, atunci cînd a scris *Oraşele înecate* (1935 ; versiunea din „Realitatea ilustrată[44], 1932). Doctorul Harwester îi explică inginerului Whitt : „Din ceasul în care omul a făcut marele progres de-a se rupe cu desăvîrşire de scoarţa pământească şi s-a mutat în Oraşele de sticlă din fundul Oceanelor, evoluţia lui pînă azi şi de azi înainte nu cunoaşte stări pe loc şi nici nu e cu putinţă s-o mai oprim într-un punct oarecare al vieţii, pe care ne-am hotărît să-l credem culmea forţei şi frumuseţii ei. Alimentarea sintetică, ajunsă la forma perfecţionată a parfumurilor, a suprimat funcţiile organelor nutritive, a redus mădularele la un rudiment schematic şi

vom ajunge la stîrpirea lor definitivă. Glandele nu mai secretează decît tot un soi de miresme, asemenea glandei craniene care a luat, prin dezvoltarea gîndirii, proporţii fantastice în paguba trupului devenit nefolositor, purtat ca o vechitură şi ca un apendice inform, leneş şi infect[44].

Transformarea aspectului şi funcţiilor fiziologice ale urmaşilor noştri poate fi şi rezultatul unei acţiuni deliberate. Saint-Menoux, *Călătorul imprudent* (1944) al lui Barjavel, constată că în anul 100.000 „Pentru binele tuturor, noua forţă a atribuit fiecărui om o îndatorire precisă, i-a modificat corpul ca să-i uşureze munca, i-a micşorat acuitatea simţurilor ca să-i evite nu numai orice durere, dar şi orice senzaţie nefolositoare funcţionării societăţii[44]. Cîteva exemple : „Membrele anterioare ale lucrătorilor care veghează la întreţinerea şi refacerea canalelor subterane au devenit cazmale scormonitoare, făcute dintr-un os mai tare ca oţelul...[44] ; „Muncitorii din subsol nu au aparat respirator, nici tub digestiv şi organe reproducătoare. Trupul lor nu e decît o masă formidabilă de muşchi. Capul lor teşit slujeşte la tasarea resturilor.

Cei care lucrează aproape de focul central se mişcă în apa clocotită, prin flăcări, se bălăcesc în lavă fără să simtă nici o dificultate/[4] E aici un ecou din *Primii oameni în Lună,* poate şi din *Lumea aşa cum va fi* (1846) a lui Emile Souvestre, în care printre „minunile^ anului 3000 se numără şi posibilitatea de a obţine, prin încrucişări succesive, „o rasă de fierari a căror forţă s-a concentrat în braţe, o rasă de hamali care au dezvoltate doar şalele* etc.

Science fiction-ul modem nu va mai socoti necesare astfel de explicaţii şi justificări, lăsîndu-le în seama cititorilor familiarizaţi cu convenţiile genului. In *Non-stop* (1955), Brian Aldiss presupune că sutele de ani petrecute la bordul unei astronave duc nu numai la modificarea psihologiei generaţiilor succesive de astronauţi, ci şi la accelerarea ciclului vieţii şi micşorarea taliei. Acelaşi autor imaginează, în *Sera* (1961), un viitor îndepărtat în care un singur copac se întinde pe suprafaţa întregii planete. Pentru a supravieţui, oamenii, puţini la număr, au doar treizeci de centimetri înălţime şi pielea verde. Intr-un alt registru, Robert Silverberg descrie, în *Fiul oniului* (1971), o făptură care-şi schimbă sexul, după dorinţă, de la o clipă la alta, devenind chiar asexuată. Dar ipoteticii noştri urmaşi pot să nu mai aibă nimic din înfăţişarea omenească. Prima sugestie în acest sens îi aparţine, probabil, inepuizabilului Wells. în versiunea din „New Review* a *Maşinii timpului* exista un pasaj în care

apăreau animale semănînd cu iepurii sau cu nişte canguri miniaturali, înzestrate cu cîte cinci degete firave la cele patru picioare, cu un cap rotund, o frunte proeminentă şi ochi dispuşi astfel încît să privească înainte. Exploratorul se referă la „Vaga aparenţă umană a micilor creaturi...* Iar *fer anula* din romanul lui Charles Henneberg, *Naşterea zeilor* (1954), pare a fi rezultatul unei imposibile încrucişări între o pisică şi o broască, ceea ce nu o împiedică să dizerteze pe tema destinului Terrei şi al locuitorilor ei.

Fără a contesta dreptul fanteziei de a evolua pe cele mai capricioase orbite, atunci cînd zborul e validat de logica internă a naraţiunii, trebuie să spun că aceste speculaţii, aşezate adesea sub semnul metaforei sau al parabolei, nu aspiră la statutul de previziuni ştiinţifice. Există destule temeiuri pentru a crede că, în absenţa unui accident tragic, *homo sapiens* îşi va dezvolta trupul armonic, după canoane nu prea diferite de cele ale epocii noastre. E un punct de vedere „clasic". Julien West, eroul romanului utopic socialist al lui Edward Bellamy, *Privind înapoi*, *2000—1887* (1888), adoarme, graţie paselor magnetice ale unui discipol al lui Mesmer, la 30 mai 1887 şi este trezit la... 10 septembrie 2000. Sfîrşitul de mileniu se caracterizează şi prin ceea ce West consemnează astfel : „Am fost viu impresionat de sănătatea înfloritoare a tinerei populaţii şcolare. Observaţiile precedente, nu numai asupra familiei Leete, dar şi asupra aptitudinilor, calităţilor trupeşti ale oamenilor pe care-i întîlneam în timpul plimbărilor mele, mă conduseseră spre ideea unei ameliorări generale a tipurilor rasei, de cînd o părăsisem (...) comparam aceşti tineri atletici şi aceste tinere pline de prospeţime şi de vigoare cu populaţia şcolară din secolul XIX...“ Trupuri atletice, a căror prospeţime şi vigoare e subliniată de splendida lor nuditate, întîl- nesc şi personajele lui H. G. Wells din *Oameni ca zeii* (1923), în universul paralel în care au fost proiectaţi ca urmare a experienţei lui Arden şi Greenlake. De astă dată, însă, comentariul nu mai este calm şi didactic. De la primul contact, intruşii îi asemuiesc pe utopieni cu miticii locuitori ai Olimpului. Mai tîrziu, robusteţea este asociată fineţei şi grdţiei renascentiste : „Nu era nici una din aceste feţe de Utopieni care să nu fie tot atît de candidă, serioasă şi frumoasă ca şi figurile angelice dintr-o pictură italiană. O femeie era ciudat de asemănătoare cu Sibyla din Delfi a lui Michelangelo". Poate că Franz Werfel şi-a amintit de utopieni în *Steaua celor nenăscuţi încă* (1946). înviind nu după un mileniu, ca Demetriu G. Ionnescu, ci după o sută, eroul său

(romanul e scris tot la persoana întîi) întîlneşte oameni fără veşminte care „păreau să aibă toţi aceeaşi talie şi un aspect gingaş, aş spune aproape rafinat, bărbaţi şi femei deopotrivă. Trupurile lor armonioase şi de statură mijlocie dezminţeau ideea general admisă despre indivizii viitorului cu voinţă de fier şi talie gigantică, eroare pe care o împărtăşisem la vremea mea[u].

Printre însuşirile care-i deosebesc pe locuitorii Utopiei de oaspeţii lor fără voie se numără şi telepatia, privită ca un proces evolutiv : „...într-un mod pe care nu-1 înţelegem perfect, oamenii au început să prindă ideea înainte de a fi îmbrăcată în cuvinte şi de a fi rostită în sunete. Ei începeau să audă frazele în creierul lor îndată ce vorbitorul îşi. aranja ideile şi înainte de a şi le transpune în simbolurile cuvintelor, chiar în propria lui minte. Ştţau ce avea el de gînd să spună, înainte de a spune. Această transmitere directă a devenit în curînd generală ; s-a văzut cum, cu puţin efort, cei mai mulţi oameni se pot înţelege într-o oarecare măsură unii pe alţii, în acest fel, iar noul mod de comunicare a fost dezvoltat în mod sistematic. Asta este ceea ce facem noi acum, în mod obişnuit, în lumea noastră. Ne transmitem direct gîndul unii altora[44]. *Oameni ca zeii* a apărut, cum am arătat, în 1923. Şi totuşi, Henri-Jacques Proumen afirma, în *Sceptrul furat oamenilor* (1930) : „Sînt, cred, cel dintîi care a introdus în ficţiune conversaţia fără limbaj, fără cuvinte, prin simpla transmitere a gîndului[44]. Proumen se referea la nuvela sa din 1926, *Supraoameni.* Dar chiar înaintea romanului lui Wells, transmiterea gîndului putea fi întîlnită în prozele lui Andre Arnyvelde, *Arca* (1920) şi Georgeş Lebas, *Jean Arlog*, *primul supraom* (1921) , a căror acţiune se desfăşura la timpul prezent. Vom regăsi telepatia ca atribut al viitorului în celebrul roman al lui A. E. van Vcgt, *Slan* (1940), Jommy Cross şi ceilalţi *slani* trebuie să-şi ascundă această „diformitate[44] psihică, pentru a nu fi masacraţi de oamenii „normali[44]. Alfred Bester îşi imaginează în *Omul demolat* (1952) că detectivii din secolul 24 dispun de mijloace de sondaj telepatic pentru a-i descoperi pe infractori îndată după săvîrşirea unei fărădelegi. Un criminal hiper-inte- ligent reuşeşte să se sustragă, o vreme, „demolării[44] meritate. In povestirea lui Anne McCaffrey, *Doamnă din turn* (1959), telepatia şi telekinezia — presupusă capacitate de a deplasa obiectele printr-un efort volitiv — au devenit o afacere extrem de rentabilă. Compania Telepa- ţilor şi a Telepurtătorilor Federali asigură transportul

de pasageri şi de mărfuri în imensa zonă cosmică aflată sub jurisdicţia Ligii celor Nouă Stele; „doamna[44] din titlu este una dintre telepatele-telepurtătoare a căror înzestrare atinge cota maximă. Trebuie amintit şi romanul lui Victor Kernbach, *Umbra timpului* (1966), în care pămîntenii mileniului şapte folosesc un sistem care „colectează impulsurile biocurenţilor cerebrali din timpul
gîndirii şi îi emite traductorului, care-i transformă în cureYiţi electro-magnetici şi îi traduce în limbaj fonetic*. Cît despre telepatia „clasică*, gîndul poate fi transmis de la un om la altul „numai după grele antrenamente ale creierului[44].

Aşa cum am încercat să arăt, viitorul previzibil nu va aduce modificări substanţiale în înfăţişarea lui *homo-sapiens* — cel puţin pe Pămînt. Rezerva e justificată de supoziţiile formulate de unii oameni de ştiinţă, în legătură cu necesitatea adaptării la condiţiile de viaţă din cosmosul îndepărtat. Nici în această privinţă, autorii de anticipaţii n-au aşteptat ca realitatea să le ofere elementele concrete ale construcţiilor lor imaginare. Voi da un singur, dar celebru exemplu : ciclul de povestiri al lui James Blish, scrise între 1942 şi 1955 şi reunite în 1956 sub titlul *Stele însămînţate.* Autorul a creat termenul „pantropie* pentru a denumi transformările radicale la care trebuie să se supună omul ca să poată coloniza spaţiul. Eroul său are sîngele şi celulele alcătuite în proporţie de 90% din amoniac lichid şi e capabil să digere stîncă prefăcută în pulbere. El suportă temperatura foarte scăzută, atmosfera nocivă şi gravitaţia redusă de pe Ga- nirriede, satelit al lui Jupiter... Vor accepta urmaşii noştri astfel de alterări ireversibile ca preţ al „însămînţării* altor corpuri cereşti ? Mult mai plauzibilă pare transplantarea condiţiilor de .viaţă terestre, mai întîi în mediu închis, de tipul aşezărilor ocrotite de cupole transparente. O superbă metaforă a „terraformării“ unei întregi planete este povestirea lui Ray Bradbury *Dimineaţa verde*, din ciclul *Cronici Marţiene* (1951), al cărei erou sădeşte copaci pe Marte pentru a crea o atmosferă prielnică vieţii.

Dacă structura noastră fizică a fost destul de puţin influenţată de ceea ce numim civilizaţie, nu acelaşi lucru s-a petrecut în privinţa structurii psihice. Dezvoltarea urbanismului, cu corolarul său, concentrarea nemaicu-noscută a populaţiei, a dus la apariţia unor noi relaţii economice, sociale şi psihologice. Ce se va întîmpla mîine, cînd metropolele se vor transforma în megalopolisuri cu

20—30 de milioane de locuitori ? Vom ajunge să locuim în „case cu o mie de etaje*, ca personajele onirice din romanul cu acelaşi titlu al lui Ian Weiss (1924) — sau ca urmaşii noştri ipotetici din *Lumea dinăuntru* (1971) a lui Robert Silverberg ? îmi place să cred că viitorul va renunţa la aglomerarea pe verticală şi pe suprafeţe relativ restrînse, valorificînd imensele întinderi azi nefolosite : pustiuri, jungle, mări şi oceane — vor fi şi oraşe acvatice ! — iar mai tîrziu, însuşi spaţiul periterestru.

Probleme complicate şi complexe ridică pătrunderea electronicii şi ciberneticii în viaţa noastră de fiecare zi. Binefacerile acestei a doua revoluţii industriale — înlocuirea oamenilor în muncile grele şi periculoase sau desfăşurate în mbdii nocive, în operaţiunile de rutină etc. — sînt însoţite de fenomene negative ca agravarea şomajului. Reînvie astfel neîncrederea sau chiar ostilitatea faţă de maşină, considerată drept un concurent implacabil în numeroase lucrări utopice sau de anticipaţie din a doua jumătate a secolului trecut. într-o economie planificată este însă pe deplin posibilă redistribuirea raţională a forţei de muncă. Mai greu de rezolvat, într-o perspectivă ceva mai îndepărtată, mi se pare a fi acomodarea psihologică. Pentru că maşinile pot într-adevăr să contribuie la eliberarea omului — dar în ce scop ? Modificarea sensibilă a raportului dintre perioada de activitate obligatorie şi timpul liber poate duce la un dezechilibru primejdios, dacă nu se găsesc soluţii valabile. Printre acestea se va număra, fără îndoială, ceea ce s-ar putea numi „învăţămîntul perpetuu[tt]. Ca să ţină pasul cu accelerarea continuă a progresului tehnico-ştiinţific, omul viitorului va include la loc de frunte în evantaiul preocupărilor sale acumularea metodică de cunoştinţe, iar mijloacele modeme îi vor îngădui să facă acest lucru fără să-şi părăsească domiciliul. în afara importanţei pe care o va avea pentru formarea unei personalităţi multilaterale, această pregătire va juca un rol decisiv în procesul de policalificare. Urmaşii noştri nu vor mai fi prizonierii unei singure profesii, ci vor trece fără dificultăţi deosebite de la un domeniu la altul, ceea ce va face ca bariera, uneori prăpastia existentă astăzi între atitudinea faţă de muncă şi atitudinea faţă de timpul liber să se micşoreze pînă la dispariţie. Aceeaşi unificare se va datora transformării activităţii productive dintr-o obligaţie datorată necesităţilor economico-sociale şi nu rareori, în ceea ce priveşte natura ei, hazardului, într-un obiect de reale satisfacţii spirituale, determinat printr-o alegere liberă, potrivit cunoştinţelor şi înclinaţiilor fiecăruia, ca în *Nebuloasa din Andromeda* (1957) a lui Ivan Efremov. Oamenii viitorului vor dispune astfel de unul dintre cele mai eficiente remedii împotriva plictiselii care, dacă ar fi să-i credem pe autori de anti-utopii, ar putea fi inamicul numărul unu al societăţii cibernetice.

Dar principala armă împotriva acestui inamic prezumtiv o vor constitui permanentizarea şi generalizarea creaţiei, act astăzi sporadic şi limitat la un număr foarte redus de indivizi. Graţie elementelor ei creative, munca nu va mai fi doar un

mijloc de cîştigare a existenţei, devenind o îndeletnicire pasionantă şi fecundă, iar timpul liber se va desprinde de pe orbita divertismentelor standardizate, receptate de cele mai multe ori pasiv. Ni se va oferi astfel posibilitatea unei îmbogăţiri substanţiale a personalităţii umane, prin pătrunderea în universul nemărginit al ideilor novatoare şi al experienţelor artistice originale. Creaţia se va defini aşadar ca un veritabil mod de viaţă, întemeiat pe cunoaşterea intimă a sensului existenţei, ceea ce va duce la asumarea mai curajoasă a riscurilor şi la depăşirea mai rapidă a posibilelor eşecuri. O ilustrare a acestei perspective ne oferă Adrian Rogoz, în povestirea *Alambai sau arcanele artei* (1967).

Poate că această viziune asupra viitorului pare idilică, în lumina atîtor incertitudini ale epocii noastre. Nu ştim, desigur, cum vor rezolva oamenii de mîine problemele cu care vor trebui să se confrunte. Să nădăjduim însă că vor găsi în ei înşişi puterea necesară auto- depăşirii fără de care' toate împlinirile evocate mai sus vor rămîne simple aspiraţii ale unui visător incorigibil.

TREI SIMBOLURI ALE ANTICIPAŢIEI CLASICE Robur, „Albatrosul", „Groaza“

La 25 august 1886, două zile după apariţia ediţiei în-18 a romanului, Jules Verne îi scria lui Nadar :

„Dragă prietene,

Iţi trimit prin Hetzel un *Robur Cuceritorul.* Vei regăsi în el toate ideile tale despre aparatul Mai greu ca aerul ! Sub forma unei pure fantezii, am vrut să reiau problema care n£ preocupa. îmi vei spune dacă eşti de acord şi dacă-ţi place. Aveam cu douăzeci şi cinci de ani mai puţin cînd vorbeam despre toate astea.“

Douăzeci şi cinci de ani mai puţin... în 1861, frecventînd Cercul presei ştiinţifice, agentul de bursă şi autorul unor piese, librete, povestiri care-i aduseseră doar un modest succes de stimă, îl cunoscuse pe Gaspard-Felix Tournachon, devenit Tournadar cu alte două decenii în urmă, cînd era la modă să se adauge fiecărui cuvînt terminaţia „dar“. în 1842, acest ziarist, romancier, caricaturist şi mai cu seamă fotograf al literaţilor, artiştilor şi savanţilor adoptase ca pseudonim mai concisul Nadar. Din 1858, el se specializase în fotografierea aeriană, ope- rînd din nacela unui balon. Or, Jules Verne publicase în 1851, în „Musee des familles“, povestirea O *călătorie cu balonul*, mai curînd o incursiune romanţată în istoria aerostaticii. Mi se pare firesc ca, întîlnindu-se, cei doi să fi discutat despre preocuparea comună, stimulată şi de interesul general faţă de controversata chestiune a dirijării aerostatelor: între 1850 şi 1862, la Academia de Ştiinţe din Paris au fost prezentate peste o sută de comunicări consacrate subiectului. Literaţii împărtăşeau această preocupare. Th6ophile Gautier era convins, în
1850; că mijlocul de a dirija baloanele va fi găsit curînd, „calea văzduhului fiind perfect practicabilă[44] (96).

Autorul *Călătoriei cu balonul* şi fotograful-aeronaut au abandonat însă destul de curînd cauza aerostateldr. In iulie 1863, Nadar, Ponton d’Amecourt şi Gabriel de la Landelle au întemeiat „Societatea pentru încurajarea locomoţiei aeriene cu aparate mai grele ca aerul“, unul dintre cei doi cenzori fiind... Jules Verne. Manifestul publicat la 31 iulie 1863 în „La Presse[44] afirma : „Pentru a lupta împotriva aerului, trebuie să fii în mod specific mai greu ca el (...) Prima necesitate pentru autolocomoţia aeriană este deci de a se debarasa mai întîi de orice fel de aerostat[44]. Cum să ne explicăm atunci faptul că principalele experienţe aerostatice ale lui Nad'ar au avut loc *după* întemeierea Societăţii ? Iată răspunsul dat de Jules Verne în articolul *Apropo de* „*Geant*apărut în „Musee des familles[44] în decembrie 1863 :

„...potrivit lui Nadar, «Le Geant»- trebuie să fie ultimul balon ; dificultăţile întîmpinate la coborîre demonstrează din plin cît de greu de dirijat, imposibil de condus este un aparat de dimensiuni atît de mari.

Se doreşte deci să se ajungă pur şi simplu la suprimarea balonului ; este posibil acest lucru ? (...) Domni: de Ponton d’Amecourt şi de la Landelle afirmă că au învins

dificultăţile şi au rezolvat problema.

(...) Teoretic, mijlocul a fost găsit: elicopterul; va reuşi el şi practic ? Totul va depinde de motorul folosit pentru a mişca elicea, motor care trebuie să fie în acelaşi timp puternic şi uşor. (...) Să aşteptăm deci cu răbdare experienţe mai concludente. Inventatorii sînt oameni instruiţi şi hotărîţi, ei vor merge pînă la capăt.

Dar e nevoie de bani, poate mulţi ; Nadar s-a ccn-sacrat întrutotul acestui scop, pentru asta a invitat el mulţimea să asiste la îndrăzneţele sale ascensiuni. Spectatorii n-au venit în număr destul dg mare [31], poate pentru că nu se gîndeau decît la o distracţie de moment; dacă Nadar reîncepe, ei să se gîndească la folosul'viitor şi Champ de Marş va fi prea mic pentru a-i cuprinde.

După cum se vede, nu mai e vorba de a plana sau de a zbura în văzduh, ci de a naviga [...] Să recomandăm deci elicopterul şi să ne însuşim deviza lui Nadar : Tot ceea ce este posibil se va .înfăptui[46].

Dacă ar fi să-l credem pe autorul articolului, ascensiunile cu aerostatul „Le Geant“ constituiau un mijloc de a obţine fondurile necesare perfecţionării unei invenţii care avea să suprime... aerostatele. Inregistrînd acest paradox, să trecem în revistă evenimentele care au dus la apariţia lui *Robur Cuceritorul,* în 1886.

Scepticismul scriitorului în ceea ce priveşte posibilitatea dirijării aerostatelor transpare încă din *Cinci săptămîni în balon.* Iniţiatorul acestei prime „călătorii extraordinare[44], doctorul Fergusson, declară fără echivoc : „Nu cred că se va putea ajunge ca baloanele să fie dirijate. Cunosc toate sistemele experimentate sau propuse ; nici unul n-a dat rezultate, nici unul nu poate fi aplicat". Cucerirea văzduhului nu va fi înfăptuită decît cu aparate mai grele ca aerul şi intenţia lui Jules Verne de a consacra un roman acestei teme datează cel puţin din 1875 (25, p. 176). Un nou impuls i l-a dat, probabil, popasul milanez din 1884 : traversînd peninsula pentru a se întoarce acasă, după ultima croazieră efectuată la bordul iahtului „Saint-Michel III[44], scriitorul s-a oprit în marele oraş din nordul Italiei pentru a cerceta schiţele şi însemnările lui Leonardo da Vinci despre zborul mecanic. Nu e lipsit de interes să precizez că Jules Verne nutrea un adevărat cult pentru marele om al Renaşterii, după cum stă mărturie şi scurta piesă în versuri *Monna Lisa,* începută în 1851 (autorul

31 Totuşi, la prima ascensiune a balonului uriaş, la 4 octombrie 1863, au asistat 200.000 de spectatori !

avea 23 de ani !) şi citită în faţa membrilor Academiei din Amiens în 1874. „îmi închipui că în clipa aceasta desăvîrşeşte o uriaşă maşină[44], spune Pazzetta, slujitoarea şi confidenta eroinei ; iar Xîiocondo îi declară rivalului său prezumtiv : „Dumneata grăbeşti viitorul pe keama trecutului ![44] Aruncînd o punte peste cascada secolelor, Jean Chesneaux consideră chiar că „Inginerii lui Jules Verne sînt mai aproape de inginerii vincieni ai Renaşterii decît de căpitanii de industrie ai timpului său, â la Eiffel. Invenţiile sale sînt moşteni-, toarele directe ale celor ale lui Leonardo...[44] (9, p. 40).

Sosirea la Amiens a avut loc la 18 iulie 1884. Peste trei săptămîni, dirijabilul „France*, pus la punct de Charles Renard şi Arthur Krebs, reuşea să efectueze primul zbor în circuit închis, de la Chalais-Meudon la
Villacoublay şi retur. Această dcvadă că dirijarea aerostatelor nu e o utopie îl hotărăşte pe fostul cenzor al „Societăţii pentru încurajarea locomoţiei aeriene cu aparate mai grele ca aerul" să nu mai amîne realizarea vechiului său proiect. Că este aşa o demonstrează o scrisoare din 1885, trimisă editorului' şi prietenului său Pierre-Jules Hetzel : „în acest moment, problema baloa- nelor dirijabile $i-a recăpătat întreaga însemnătate, experienţele avînd loc zilnic. Se cîştigă viteză, dar nu cine ştie ce [...] Cred, sper că toţi partizanii aparatelor mai grele ca aerul îl vor susţine pe Robur împotriva adversarilor săi. Printre aceştia din urmă sînt oameni zgomotoşi şi, dacă nu mă înşel, cartea va face ceva zgomot. Trebuie să recunosc că momentul ar fi destul de favorabil, de vreme ce publicul se entuziasmează întrucîtva în legătură cu posibilitatea dirijării baloanelor."

Adversarii aparatelor mai grele ca aerul erau oameni într-adevăr zgomotoşi. După ce citise, poate, aproape în întregime *Robur Cuceritorul*, publicat de „Journal des Debats", în foileton, între 29 iunie şi ,18 august 1886, W. de Fonvielle publica un articol intitulat, fără menajamente, *Smintiţii navigaţiei aeriene*. Iată cîteva pasaje elocvente : „Facultatea de a-ţi lua zborul ca un simplu porumbel presupune construirea unui motor uşor şi puternic, care nu există. Să vrei să te lipseşti de el, e mai rău decît să pui căruţa înaintea boilor (...) De cîte bucurii, progrese, descoperiri nu sîntem privaţi pentru că unii se încăpăţînează să considere navigaţia aeriană drept o *problemă de mecanică*“ (95). Era opinia cvasi-unanimi- tăţii oamenilor de ştiinţă — şi ea nu s-a schimbat decît sub presiunea unor

fapte incontestabile. Să ne amintim că, în 1903, comisia pentru aeronautică a Academiei de Ştiinte din Paris respingea proiectul de aeroplan-auto- mobii al lui Traian Vuia, decretînd : „Realizarea şi soluţionarea zborului cu un aparat mai greu ca aerul nu e decît o himeră".

Susţinînd o idee revoluţionară pentru acel timp, Jules Verne era departe de a se considera un vizionar, un profet ştiinţific, aşa cum îl numeau prea zeloşii săi admiratori, într-un interviu apărut în „Pittsburgh Gazette", la 13 iulie 1902, el declara : „Nu sînt foarte mîndru că am scris despre automobile, submarine şi nave aeriene înainte ca ele să devină realităţi înfăptuite de ştiinţă. Cînd scriam despre ele ca despre nişte realităţi, aceste lucruri erau pe jumătate descoperite[32]. în aco6t spirit, în roman se preciza, după descrierea amănunţită a „Albatrosului* : „în concluzie, aparatul era construit potrivit sistemelor propuse de Cossus, de la Landelle şi Ponton d'Ame- court..." Ignorînd această trimitere, Sam Moskowitz afirmă că „ideea elicopterului cu multe elici a fost luată de Verne de la Luis Senarens {...] înaintea apariţiei lui *Robur Cuceritorul,* Luis Senarens scrisese nu mai puţin de trei povestiri din seria Frank Reade Jr., axate pe isprăvile unor nave aeriene construite pe principiul elicopterului [...] Acestea erau poate cele mai vechi lucrări de ficţiune întemeiate pe teoria elicppterului şi aproape sigur primele care propuneau ca un aparat aerian să fie propulsat de motoare electrice avînd baterii ca sursă de energie. N-a fost o coincidenţă faptul că «Albatrosul» lui Jules Verne din *Robur Cuceritorul* era construit pe principiul elicopterului şi propulsat de un motor electric * cu baterii şi acumulatori de un tip nou* (30, p: 117). Este evidentă dorinţa de a extinde aria priorităţilor americane, pe tărîmul atît de instabil al invenţiilor fictive care au precedat împlinirile ştiinţei şi tehnicii. Dar Jules Verne n-avea de ce să-l jefuiască pe Lu Senarens de idei aflate la îndemîna oricui. Am văzut că, încă din 1863, scriitorul considera elicopterul drept mijlocul ideal de a cuceri văzduhul. Articolul din „Musee des familles* prezenta sistemul propus de Ponton d'Amedourt pentru a împiedica mişcarea de rotaţie a aparatului, „două elici suprapuse şi învîrtindu-se în direcţii opuse*, adăugind : „Cu o a treia elice, verticală, el îşi dirijează aparatul după voinţă. Aşadar, cu primele două se susţine în văzduh, iar cu a treia se propulsează ca şi cum s-

32 La bordul „Albatrosului[44] nu se afla nici o „maşină electromotoare[14]. Autorul precizează : „Nimic altceva decît pile electrice şi acumulatori.[4]*

ar afla în apă*. Regăsim acest sistem în roman, unde elicile duble se învîrtesc în sens invers, una faţă de cealaltă — „dispunere necesară pentru ca aparatul să nu sufere o mişcare de rotaţie“, iar la provă şi la pupă sînt ijistalate elici propulsoare. Pe de altă parte, din 1881, Gaston Tissan- dier utilizase electricitatea furnizată de doi mici acumulatori pentru propulsia unui model redus de dirijabil.

Cît despre „France[33], performanţa realizată se datora pilei cu electrozi de argint platinat şi de zinc inventată de Charles Renard. Iată de ce considera Jules Verne, în interviul citat, că nava sa aeriană era un lucru „pe jumă^ tate descoperit*. Şi iată de ce are dreptate Peter Costello cînd temperează elanul compatriotului său : „Nu există nici un temei pentru pretenţia lui Sam Moskowitz că Jules Verne ar fi luat ceva de la Senarens : amîndoi au folosit aceleaşi surse...* (13, p. 189). *

Să întîrziem o clipă în această zonă a investigaţiei noastre, pentru a preciza că multitudinea detaliilor privind alcătuirea şi funcţionarea „Albatrosului* nu urmăreşte decît să creeze impresia de verosimilitate, atît de necesară ficţiunii ştiinţifice. In treacăt fie spus, la prima vedere aparatul zburător pare mai adecvat evoluţiei în-, tr-un alt mediu. Să fie adevărat că înfăţişarea sa ar fi fost sugerată de contemplarea imaginii lui „Saint Mi- chel 111“ proiectată pe suprafaţa unei mări calme ? (75) Oricum, trebuie să notăm prezenţa obsesivă a termenilor împrumutaţi din vocabularul naval : provă, pupă, cocă, ruf, timonier etc. Platforma e „o adevărată punte de corabie, cu prova ca un pinten*. Axele elicelor de susten- taţie fac ca aparatul să pară „o navă cu treizeci şi şapte de catarge*. Dar nici o navă n-ar fi putut (şi nu poate) să se deplaseze, asemeni „Albatrosului*, cu 200 de kilometri pe oră, adică aproape 50 de metri pe secundă, faţă de cei 6,5 metri pe secundă ai dirijabilului „France*. O viteză stupefiantă nu numai, pentru 1886 : în 1903, primul zbor al fraţilor Wright a fost realizat cu 18 metri pe secundă. Iar cei 200 de kilometri pe oră au fost atinşi de un autogir în 1935 !... Desigur, cele 74 de elici de sus- tentaţie sînt „tot atîtea erezii aerodinamice* (25, p. 236), dar autorul n-a urmărit să ofere constructorilor planurile unui aparat gata să decoleze după asamblare. (Nu întîm- plător, capitolul VI al romanului este intitulat, cu amuzată prudenţă, *Peste care inginerii, tehnicienii şi alţi specialişti ar face poate mai bine să treacă).* Prin mijloacele

33 Damon Knight este mai categoric în aprecierea întregii

specifice artei sale, el voia doar să-şi exprime convingerea că, mai curînd sau mai tîrziu, omul va fi stăpînul văzduhului şi că această victorie va fi obţinută graţie aplicării principiului „mai greu ca aerul", pe care-1 susţinea cu aceeaşi ardoare ca în urmă cu un sfert de veac.

O ardoare întreţinută şi de seducţia exercitată de efervescentul Nadar asupra mai tînărului său prieten. în *Robur Cuceritorul,* numele fotografului-aeronaut apare de fiecare dată cînd sînt pomeniţi precursorii şi practicienii navigaţiei aeriene, fiind subliniat rolul său în întemeierea societăţii care-i reunea pe partizanii principiului „mai greu ca aerul". Iar într-o scrisoare din septembrie 1864, Jules Verne îi comunica, printre altele : „în momentul de faţă, înfăţişez într-o carte un om înzestrat cu inîma cea mai bună şi mai îndrăzneaţă şi îţi cer iertare că te-am luat pe tine drept model". Cartea era *De la pămînt la Lună,* iar personajul — Michel Ardan, anagramă evidentă a lui Nadar, căruia Henry de Montaut îi solicita o fotografie „pentru a o imita", în aceşti termeni : „Hetzel mi-a cerut să ilustrez lucrarea lui J. Verne, *De la Pămînt la Lună.* Există în ea un portret (literar — I. H.) al tău magnific şi adevărat".

„Albatrosul" nu e primul aparat fictiv de zbor care poartă acest nume. în 1882, Albert Robida botezase astfel aeroiahtul bancherului Raphael Ponto, unul dintre personajele romanului său satiric *Secolul douăzeci,* a cărui acţiune se petrece în 1952. Este „o delicioasă mică navă aeriană, o veritabilă bomboniera, mobilată cu toate rafinamentele eleganţei şi confortului şi pregătită să primească zece persoane, în afara celor trei membri ai echipajului". Dar aerostatul de agrement n-are nimic de-a face cu aeronava austeră, construită potrivit principiilor eficienţei. De altfel, Jules Verne n-avea nevoie să împrumute de la Robida ceea ce găsise la Baudelaire în 1859, data apariţiei celebrului poem „Albatrosul". în acest caz, similitudinile operează şi la nivelul metaforei. Căci uriaşa pasăre (mecanică) a mărilor este într-adevăr „...'asemeni cu prinţul înnorării / Ce zboară în furtună şi-şi bate joc de-arcaşi". Ea nu se lasă doborîtă de un ciclon şi un uragan, iar cînd trece pe deasupra oazei Uargla, e salutată „cu sute de focuri de puşcă, plumbii căzînd însă pe sol fără s-o ajungă"... Fascinaţia poemului se exercită şi asupra altor „Călătorii extraordinare". Vă propun un singur exemplu, extras din *Sfinxul gheţarilor* (1897) : „Intr-o zi, mi s-a întîmplat să asist la plecarea unui albatros (...) Pasărea s-a înălţat deodată, cu aripile larg desfăşurate,

cu labele strînse, cu capul întins (...) şi, după cîteva clipe, nemaifiind decît un punct întunecat în văzduh, a dispărut îndărătul perdelei de neguri din sud*.

Ca de obicei, elaborarea romanului a prilejuit un incitant schimb de opinii între autor şi editor. După lectura primei versiuni, Hetzel s-a arătat nemulţumit : „Cartea e terminată, dar e alcătuită din boabe de mătănii prin care trebuie să treci în chip de fir un interes pe care va trebui să-l creezi aproape în întregime, căci nu există încă*. Răspunsul este edificator : „Am muncit enorm asupra lui Robur. N-a adus niciodată un manuscris într-o asemenea stare*. Rezultatul acestui efort nu este întru- totul satisfăcător. După o introducere promiţătoare (confruntarea lui Robur cu baloniştii), acţiunea se împotmoleşte în masa descrierilor geografice. Pe de altă parte, autorul a împrumutat excesiv din operele sale anterioare, însuşi periplul „Albatrosului* repetîndu-1 întrucîtva pe cel al „Nautilus*-ului, într-un alt element fundamental. Cît despre detalii, nu avem decît dificultatea alegerii. Pentru a nu aglomera exemplele posibile, să constatăm doar că discuţia asupra naturii fenomenului aerian nu diferă esenţial de cea asupra naturii fenomenului marin *(Douăzeci de mii de leghe sub mări),* Weldon Institute constituie un decalc peiorativ al celebrului Gun-Club *(De la Pămînt la Lună),* scena eliberării prizonierilor o reia, la o altă scară, pe aceea a eliberării misionarului *(Cinci săptămîni în balon).* Este amuzant să descoperim pînă şi migraţia unei erori : într-o scrisoare anonimă, obiectul zburător este identificat drept obuzul trimis de Herr Schultze asupra Franceville-ului, obuz care, fiind lansat cu o sută cincizeci de leghe pe oră, se transformase într-un satelit al Pămîntului *(Cele cinci sute de milioane ale begumei).* Or, pentru a realiza viteza de eliberare, obuzul ar fi trebuit să fie lansat cu o sută cincizeci de leghe pe minut.

Cum să ne explicăm soluţiile facile, lipsa de inventivitate la un autor renumit pentru originalitatea intrigilor şi a loviturilor de teatru ? I. O. Evans crede că romanul „a fost scris în mare grabă* (15, p. 93), dar scrisoarea către Hetzel citată mai sus infirmă această supoziţie. Se pare că Jules Verne trecea prin momente dificile, după cum reiese din rîndurile adresate editorului la 3 decembrie 1883 : „înţelegi care e situaţia mea vizavi de publicul nostru, nu mai am subiecte al căror interes să constea în extraordinar, Baloâne, Căpitanul Nemo etc.... Trebuie deci să caut să interesez prin combinare^. Dar interesul romanului constă în extraordinarul subiectului, ca şi în cazul mai vechilor *Cinci săptămîni în*

balon sau *Douăzeci de mii de leghe sub mări.* Ceea ce-i lipsea scriitorului în acea perioadă destul de tulbure a vieţii sale era capacitatea de a născoci situaţii inedite. El folosea deci paliativul reexploatării unor întîmplări şi tablouri care îi asiguraseră succesul, rezultatele fiind, fatalmente, mai modeste.

Din fericire, lucrurile stau altfel în privinţa memorabilului erou al romanului, autorul străduindu-se să se îndepărteze de modelele oferite de propriile sale „călătorii extracrdinare“. El îi scria lui Hetzel că Robur [34] „este un om convins, dar nu un *apostol,* nu un Nemo, nu un Hatteras*, un fantezist dar şi *un om îndrăzneţ şi cu sînge rece în împrejurări deosebite*. Recunoscînd că „a forţat nota de brutalitate*, el făgăduia să o reducă „la o intensitate convenabilă^. Robur rămîne totuşi un personaj neliniştitor, începînd cu portretul său fizic : „De talie mijlocie, cu un spate geometric, ca un trapez regulat, cea mai mare dintre laturile paralele constituind-o linia umerilor. Legat de această linie "printr-un gît robust, un enorm cap sferic. Cu ce cap de animal ar fi putut fi asemuit, potrivit teoriilor analogiilor pasionale ? Cu acela al unui taur, dar un taur cu chip inteligent. Nişte ochi pe care cea mai mică nemulţumire îi făcea probabil să devină incandescenţi şi, deasupra, muşchiul sprîncenelor mereu contractat, semn de maximă energie. Părul scurt, puţin creţ, cu reflexe metalice, ca şi cum ar fi fost o perucă din sîrmă. Un piept lat se ridica şi cobora cu mişcări ca de foaie*. Trebuie să recunoaştem că această descriere, care îmbină trăsături aparţinînd unor regnuri atît de diverse, fără a da impresia de hibriditate, nu e deloc banală. Şi, cum spune chiar cel în cauză, moralul nu îi este inferior fizicului. Aici se şi nasc, de altfel, semnele de întrebare privindu-1 pe creatorul mirabihilui aparat de zbor, care declară : „Cînd am o idee, vreau ca şi ceilalţi s-c împărtăşească şi nu suport să fiu contrazis". Nu este o afirmaţie fără acoperire, cum demonstrează ceea ce se petrece în marea sală a lui Weldon-Institute şi, mai tîrziu, la bordul „Albatrosului". In faţa obstinaţiei şi ostilităţii oaspeţilor săi fără voie, Uncie Prudent [35] şi Phil Evans, Robur îşi pierde adesea stăpînirea de sine.

---

34 Numele înseamnă, în limba latină, putere morală şi intelectuală, energie, forţă, vigoare.

35 In ***Amintiri din copilărie şi din tinereţe***, text inedit pînă în 1974, Jules Verne scria : „Vara, întreaga noastră familie se instala pe o cîmpie întinsă nu departe de malurile Loarei, In mijlocul viilor, pajiştilor, mlaştinilor. Era la un unchi bătrîn, fost armator (...) Ii spuneam „Oncle Prudent[44] şi, în amintirea lui, am botezat astfel un personaj din ***Robur Cuceritorul***(20, p. 209).

După sabotajul săvîrşit de cei doi balonişti, el „nu mai avusese decît un singur gînd, o obsesie : să se răzbune". Jules Verne înţelegea această răzbunare ca o răfuială violentă cu dirijabilul „Go ahead“, ceea ce ar fi corespuns poate mai exact personajului. Dar Hetzel veghea : cititorii, cei mai mulţi de vîrstă şcolară, trebuiau feriţi de un deznodămînt brutal. Scriitorul s-a înclinat : „Voi înlocui bătălia aeriană cu o acţiune de salvare şi Robur va arunca mulţimii *entuziaste* cuvintele pe care le-ai pus în gura lui. Asta îl va înălţa mult pe Robur al nostru, salvarea face de zece ori cît atacul, o recunosc bucuros". Din fericire, el a ştiut şi să se împotrivească sugestiilor care tindeau să transforme ultimul capitol în- tr-un *happy-end* (incredibil : „nu vreau banalităţi la sfîr- şit; nu vreau aeronave puse pe acţiuni" (era vorba, probabil, despre ceva asemănător Societăţii de comunicaţii interstelare preconizate în finalul romanului *împrejurul Lunii).* Şi, într-o altă scrisoare, îşi argumentează refuzul : „Robur e prea înaintat pentru secolul său". Alteritatea eroului nu se limitează, aşadar, la insolitul trăsăturilor fizice şi morale. El este un simbol al progresului ineluctabil, chiar dacă timpul său n-a venit încă. Pentru că „Ştiinţa nu trebuie s-o ia înaintea moravurilor" — leit- motiv explicit sau implicit al întregii opere verniene. Şi Robur continuă : „Plec deci, împreună cu secretul meu. Dar el nu va fi pierdut pentru Omenire. îi va aparţine într-o zi cînd va fi destul de luminată ca să tragă foloase de pe urma lui şi destul de înţeleaptă ca să nu abuzez de el“.

Această declaraţie de principii îi va surprinde doar pe cei care cred că pot să aşeze „Călătoriile extraordinare* pe raftul popularizării ştiinţifice şi al aventurilor inconsistente. După cum o altă trăsătură pregnantă a romanului va fi ignorată în continuare de exegeţii convinşi, împreună cu Donald Wollheim, că operele lui Jules Verne nu s-au rătăcit „niciodată în Satira Socială* (52, p. 40). Să lăsăm faptele să vorbească. Preşedintele Institutului Weldon este ales printr-o metodă sui generis : cei doi candidaţi trebuie să înfigă cîte o andrea cît mai aproape de centrul unor linii negre trase pe două tăbliţe albe. Şi autorul pretinde, cu prefăcută seriozitate, că „o seamă de americani cu scaun la cap se gîndeau să folosească (metoda) pentru alegerea preşedintelui Statelor Unite*. Mai departe, cînd Uncie Prudent emite o opinie de bun simţ : „Mi se pare că, pentru a tăia cuvîntul cuiva, trebuie să-l fi lăsat mai întîi să vorbească*, Phil Evans ripostează : „Nu în America, domnule, nu în America !“ Iar după ce ni se aminteşte că Uncie Prudent prizează tutun, urmează un comentariu neechivoc : acest mic

defect poate fi iertat unui american, capabil de lucruri mai rele*. Să fie toate acestea doar mici concesii făcute cititorilor dornici să se amuze pe seama moravurilor şi năravurilor altei naţii ? în ultimul capitol, cînd „Albatrosul* se apropie amenințător de „Go ahead*, o frază situează brusc satira într-un alt registru : „Se pregătea o luptă aeriană (...) — prima de acest fel, dar nu ultima, de vreme ce progresul e una dintre legile lumii acesteia*[4]. Vom întîlni meditaţii la fel de amare şi în al doilea roman din ciclul lui Robur, *Stăpînul lumii.*

I s-a negat adesea lui Jules Verne capacitatea de a se desprinde de prezent. „Doar trei povestiri sînt situate în viitor : *Amiens în anul 2000, Ziua unui ziarist american în anul 2889* şi *Eternul Adam“* afirmă peremptoriu Marie-Helene Huet (22, p. 9). Pentru a avea dreptate, ea ar fi trebuit să precizeze : într-un viitor îndepărtat. Pentru că opera verniană cuprinde şi romane a căror acţiune este situată la numai cîţiva ani după data apariţiei lor, cum ar fi *Castelul din Carpaţi, Claudius Bom- hamac*, *Insula cu elice.'* Două indicii ne obligă să includem *Robur Cuceritorul* în această categorie. La sfîrşitul primului capitol, printre punctele greu accesibile, unde poate fi văzut fluturînd drapelul lui Robur, se numără şi „paratrăsnetul turnului de fier al Expoziţiei din 1889.[36] Şi mai semnificativă din acest punct de vedere este o observaţie din capitolul XII : „Era întuneric beznă. Aşa că nu putură vedea nimic din calea ferată transsaha- riană, aflată în construcţie după proiectul Duponchel
— lungă panglică de fier care trebuie să lege Algerul cu Tombuctu, trecînd prin Laghuat şi Gardaia şi urmînd să ajungă mai tîrziu în golful Guineii[u]. Or, e adevărat că inginerul francez Adolphe Duponchel publicase în 1878 un studiu intitulat *Calea ferată transsahariană: joncţiune colonială între Algeria şi Sudan.* E adevărat şi că, din 1879, mai multe misiuni fuseseră însărcinate să stabilească traseele posibile ale unei asemenea căi ferate care trebuia să fie un tronson important al unui gigantic Transafrican. Dar Transsaharianul a rămas pînă astăzi în stadiul de proiect.

Triumful principiului „mai greu ca aerul* se lăsa şi el aşteptat, chiar în 1897, cînd, la 5 mai, Jules Verne îi scria tînărului său corespondent italian Mario Turiello : „Cît despre problema navigaţiei aeriene, ea este departe de a fi rezolvată, chiar de către Robur Cuceritorul, poţi să mă crezi. De la fantezie la realitate e un abis*. Un abis pe care, după şase ani, la 17 decembrie 1903, fraţii Wright aveau să-l

36 Unul dintre primele titluri ale romanului.

străbată cu avionul lor propulsat nu de electricitate, ca „Albatrosul*[4], ci de un motor cu ardere internă. Poate părea ciudat că acest eveniment este ignorat în *Stăpînul lumii,* publicat în „Magasin d'educa- tion et de recreation* începînd din 1 iulie 1904. Dar textul aştepta de cel puţin doi ani în sertarele biroului din mica încăpere situată la fd doilea etaj al casei din bulevardul Longueville, numărul 44, la Amiens. La 14 februarie 1904, Jules Hetzel, fiul lui Pierre-Jules, decedat în 1886, primea o scrisoare în care scriitorul îi comunica, între altele : „în locul invizibilului despre care ţi-am vorbit (aluzie la *Secretul lui Wilhelm Storitz* — I. H.), prefer să-ţi trimit *Stăpîn după dumnezeu* *, care mi se pare a fi ultimul cuvînt în materie de automobilism, atît de la modă astăzi*. Şi manuscrisul era expediat editorului după trei zile.

Acest calificativ, „ultimul cuvînt în materie de automobilism[37], revină într-o scrisoare către Mario Turiello din 17 mai 1904. Or, „Groaza* este mult mai mult decît un automobil perfecţionat, mişcîndu-se cu aceeaşi uşurinţă pe sol, pe şi sub apă şi în văzduh *. Ceea ce-1 determină pe Sam Moskowitz să atace din nou : „Fără îndoială, cînd urmarea la *Robur Cuceritorul,* intitulată *Stâ- pînul lumii,* a apărut în 1904, Senarens şi-a pierdut iluziile ; pentru a treia oară, Verne îi fura în chip scandalos una dintre ideile sale, de astă dată submarinul zburător care apăruse prima dată pe o copertă a colecţiei *Boys Star Library* în 1896, opt ani înaintea povestirii lui Verne, ilustrînd o scenă din romanul lui Noname, *Deasupra Polului Sud;* sau *Jack Wright în căutarea unui explorator pierdut, cu vasul său zburător*" (30, p. 127). Dar la 7 august 1894, deci cu doi ani înaintea apariţiei romanului lui Senarens-Noname, „jefuitorul* denunţat cu atîta vigoare îi scria fratelui său Paul că se gîndeşte la „un vas submarin şi aerian* pentru romanul aflat atunci în lucru *(In faţa steagului,* 1896). După nouăsprezece zile, primind între timp răspunsul, îi declara aceluiaşi corespondent : „Nava peşte-pasăre este absurdă. Ştiu. Aşa că n-am s-o construiesc*. O hotărîre infirmată în 1901— 1902, cînd Jules Verne redacta *Stăpînul lumii.* Cît despre combinaţia navă — submarin — automobil, sursa posibilă a ideii este indicată chiar în roman, acolo unde inspectorul Strock citeşte un articol din „Evening Star*, mai exact acest pasaj : „Chiar la Bridgeport, în Connec- ticut, nu a fost lansată oare, cu

37 Poate că Charles-Noel Martin are dreptate cînd presupune că „Trebuie să ne gîndim nu la un ***automobil*** în sensul actual, ci la un mod universal de a călători[4]* (25, p. 229).

puţin ani în urmă, o navă, «Protector»-, care poate naviga pe apă şi sub apă, mişcîndu-se şi pe sol ? Construită de un anume Lake, înzestrată cu două motoare, unul electric, de 75 de cai. putere, acţionînd o pereche de elice, celălalt cu benzină, de 250 de cai putere, nava era prevăzută şi cu roţi de fontă, cu diametrul de un metru, care-i îngăduiau să gonească pe şosele ca şi pe fundul mării. (Roţi avea şi primul submarin al lui Simon Lake, „Argonautul*, construit în .1896.) Nu-i putem concede lui Senarens nici măcar prioritatea *literară* reclamată de prea zelosul său biograf. Pentru că „Journal des Voyages et des aventures de terre et de mer[44] publicase în 1886, deci cu zece ani înaintea textului din *Boys Star Library,* romanul lui Louis Jacolliot, *Mîncătorii de foc,* în care evoluau minunatul „Remember[44] şi fraţii săi mai mici, „Swan[38] şi „Wasp[44] ; inventatorul Jonathan Spiers spunea, cu modestie : „...m-am mulţumit să unesc într-un singur vehicul vasul submarin, locomotiva şi automobilul aerian cu elice*. Să adăugăm că vehiculele erau propulsate de electricitatea înmagazinată în acumulatori de p construcţie evident specială. *

Metamorfozarea „Albatrosului* în „Groaza* este pregătită din prima parte a epopeii zborului întemeiat pe principiul „mai greu ca aerul*. Urmînd trenul de Salt Lake City, aeronava „zbura deasupra lui ca un enorm scarabeu, care putea să devină o gigantică pasăre de pradă*. Iar în capitolul final „...aeronava apăruse deasupra lui Fairmont-Park asemeni unui vultur ce se năpusteşte din înaltul cerului* ; „Mai mică decît «Go ahead», era peştele-spadă urmărind balena pe care o străpunge, era torpilorul care se repede asupra cuirasatului, arun- cîndu-1 în aer cu o singură lovitură*. (Autorul pregătea climatul prielnic atacului la care a renunţat în urma injoncţiunii lui Hetzel.) în *Stăpînul lumii,* vehiculul te^ travalent este asimilat, chiar înainte de a fi identificat, cu „o gigantică pasăre de pradă, un monstru zburător*. Sub înfăţişările sale de automobil şi de navă ultrarapide, „Era ca un fulger care te ameninţă, fără să fi fost avertizat de condiţiile atmosferice*[4]. Şi către sfîrşit, „puternica şi gigantica pasăre* redevine „un monstru aerian*. Dar primejdiile pe care le implică aceste comparaţii şi metafore sînt doar virtuale. Unicul act păgubitor care poate fi imputat „Groazei* este coliziunea *involuntară* cu goeleta „Markel*

38 Cariera vehiculului multivalent nu se încheie în 1904, cînd apare ***Stăpînul lumii***. Mărturie stau romanului lui E. Van Pedroe- Savidge, ***Submarinul zburător*** (1922), povestea lui Jack William- 6on, ***Fata verde*** (1930), în care acţionează un auto-avion-subma- rin etc.

4

5

6

(ceea ce ne reaminteşte ciocnirea întîmplătoare a „Nautilus*~ului cu pachebotul „Scoţia*). Nu pot deci să fiu de acord cu Simone Vierne, care consideră vehiculul tetravalent „infinit mai agresiv decît « -«Albatrosul» (50, p. 157). Să ne amintim că acesta din urmă este utilizat ca o veritabilă maşină de luptă în episodul salvării prizonierilor condamnaţi să-l urmeze în moarte pe ex-regele Dahomeiului. Putem de altfel să ne întrebăm dacă gloanţele puştilor cu repetiţie, ghiulelele cu mitralii, cartuşele de dinamită nu făceau mai mult rău populaţiei inocente, decît soldaţilor care se opuneau ^monstrului înaripat"...

Multiplicarea posibilităţilor aparatului de zbor este însoţită de extinderea trăsăturilor negative ale eroului. Am arătat că, în primul roman, el este zugrăvit în culori neliniştitoare, avînd un temperament coleric vădit de la primul contact cu membrii Institutului Weldon. Dovezile se acumulează în timpul periplului aerian al „Albatrosului". Cîteva citate edificatoare : „răbdarea lui ajunsese la capăt“, „un nestăpînit gest de mînie", „o pornire violentă de a-şi înfăptui ameninţarea*[4], „un puternic acces de furie". însăşi detenţia celor doi balonişti, o detenţie pe care temnicerul aerian ar dori-o perpetuă, se datorează acestei inflamări comportamentale. E adevărat că şi Nemo îi reţine pe Aronnax, Conseil şi Ned Land la bordul „Nau- tilus"-ului, dar el e hotărît să-şi păstreze anonimatiil, pe cînd Robur s-a arătat lumii, îşi sdmnalează existenţa cu orice prilej şi aspiră să fie celebrat drept cuceritorul văzduhului. Firesc ar fi ca, după ce le demonstrează captivilor superioritatea zdrobitoare a invenţiei sale asupra aerostatelor, să-i elibereze pentru a-i lăsa să-şi exercite calitatea de martori. Fără a căuta neapărat circumstanţe atenuante, să recunoaştem că încăpăţînarea preşedintelui şi secretarului Institutului Weldon, refuzul lor la fel de iraţional de a accepta însăşi evidfenţa, exasperează orgoliul întrucîtva legitim al inventatorului, resentimentul faţă de cei care nu-i înţeleg sau îi contestă geniul. Robur hotărăşte deci să dispară împreună cu secretul său, nădăjduind că el va fi folosit cîndva exclusiv spre binele omenirii. Dar timpul nu-i îndreptăţeşte aşteptările. Cînd „Groaza" îşi face apariţia, singura preocupare a opiniei publice este ca „numai Statele Unite să aibă proprietatea unui aparat în stare să-i asigure o superioritate incontestabilă asupra celorlalte ţări, mai ales în caz de război". Guvernele europene urmăresc acelaşi scop. Con

-taminat parcă de această sete de preeminenţă, de obsesia dominaţiei mondiale, cel care se mulţumea să fie cuceritorul văzduhului se proclamă stăpinul lumii, „se crede deasupra şi în afara omenirii[44]. In nebunia sa ireductibilă, el îşi închipuie că se află chiar deasupra forţelor naturii şi, în loc să evite furtuna, cum făcuse cînd era la comanda „Albatrosului[44], se precipită cu „Groaza[44] în miezul ei, pierind fulgerat. Căci bătrînul Hetzel nu mai avea cum să impună un final conform cu principiile sale cam vetuste despre literatura destinată tinerei generaţii.

Această aventură tragică este istorisită cu mai mult nerv decît aceea dramatică din *Robur Cuceritorul.* Construcţia este şi ea mai riguroasă. Secretul „Groazei[44] este dezvăluit treptat, începînd cu fenomenele stranii de pe muntele Great Eyry şi continuînd cu isprăvile vehiculului care cutreieră spaţiul terestru şi acvatic. Cititorul este condus către explicaţia misterului cu o mînă de maestru. Comentariile inspectorului Strock ne fac să credem că prăbuşirea este iminentă, că aparatul şi pasagerii săi sînt iremediabil pierduţi, cînd „chiar în momentul în care era gata să fie antrenată de cascadă, «Groaza» se înălţă dimpotrivă în văzduh, survolînd apele învîrtejite înconjurată de un spectral curcubeu lunar[44]. Trebuie să adăugăm la activul romanului persistenţa enigmei fundamentale. Scriitorul nu repetă eroarea pe care o comisese în urmă cu treizeci de ani, înzestrîndu-1 pe căpitanul Nemo, în *Insula misterioasă,* cu o identitate factice (vezi 20, p. 89—94). Robur rămîne un necunoscut, ceea ce-1 face să-şi păstreze aura şi semnificaţia unui simbol. Reprezintă el „ştiinţa de mîine[44], „rezerva sigură a viitorului[44], cum sîntem asiguraţi la sfîrşitul primului roman ? Sau superbia damnată a celor care gîndesc şi acţionează ca şi cum s-ar afla „deasupra şi în afară umanităţii[44] ? Lăsîndu-ne să ne confruntăm cu cele două ipostaze ale personajului, Jules Verne ne convinge încă o dată că este cu totul altceva decît vulgarizatorul abil şi amuzant etichetat ca atare de *establishmentul* literar, pînă în aceste ultime decenii de glorioasă resurecţie.

„PUTERE PENTRU A CONSTRUI UN ORAŞ – SAU PENTRU A DISTRUGE O CIVILIZAŢIE“

în decembrie 1939, generalul Maurice Gustave Ga- melin, şeful statului major al apărării naţionale, adresa organismelor ştiinţifice franceze întrebarea : „Ar putea o descoperire sau o invenţie originală, realizată acum sau în curînd, de noi sau de adversar, să schimbe radical condiţiile de desfăşurare a războiului ?* Răspunsul a fost : „Nu pare probabil ca, într-un viitor apropiat, să fie realizată o descoperire cu totul originală care să schimbe radical condiţiile de desfăşurare a războiului*.

Dacă Frederic Joliot-Curie a semnat acest răspuns, a făcut-o numai din motive de securitate naţională. Şeful catedrei de chimie nucleară de la College de France efectuase, la începutul anului, experienţe concludente privind fisiunea uraniului, publicînd rezultatele la 30 ianuarie, în „Comptes rendues*. Iar în martie, împreună cu colaboratorii săi Hans von Halban şi Lew Kowarski, făcuse să apară la Londra, în revista „Nature*, un articol intitulat *Eliberarea neutronilor în urma disocierii prin explozie a uraniului.* Mai tîrziu, cînd implicaţiile politico- militare ale acestor cercetări au devenit evidente, manifestările publice s-au rarefiat pînă la dispariţie. în schimb, Joliot-Curie încerca să obţină pentru Franţa, sub pecetea tainei, rezervele belgiene de minereu de uraniu şi dreptul exclusiv asupra producţiei din Katanga, mărtu- risindu-i lui Edgar Sengier, directorul societăţii „Union Miniere*, că uraniul se poate transforma într-un exploziv incomparabil.

Cît despre „adversarul[46] încă virtual, Otto Hahn şi Fritz Strassmann realizaseră fisiunea uraniului în toamna anului 1938. Iar în aprilie 1939, profesorul Paul Harteck şi asistentul său Wilhelm Grot, de la Universitatea din Hamburg, sesizau Ministerul de război al Reich-ului în legătură cu posibilele

aplicaţii ale acestei descoperiri : „După părerea noastră, poate fi creat un exploziv a cărui forţă distructivă să o întreacă de nenumărate ori pe aceea a oricărui exploziv cunoscut pînă acum[u].

E de presupus că semnatarii răspunsului adresat generalului Gamelin nu erau la curent cu tratativele duse de Joliot-Curie şi cu sesizarea cercetătorilor germani. Nu le putem cere nici să-şi fi amintit — dacă-1 luaseră în seamă la data apariţiei — răspunsul specialistului în pulberi Paul Vieille, membru al Institutului Franţei, la ancheta *Vor împiedica progresele ştiinţei izbucnirea unor noi războaie?* lansată de revista „Sciences et Voyages*, prin 1920 ; Vieille atrăgea atenţia asupra radiului şi a altor substanţe radioactive „al căror potenţial este prodigios şi care vor furniza poate într-o zi explozivi de mii de ori mai puternici* (cf. 19, p. 316). Ei ar fi trebuit însă să cunoască efervescenţa stîrnită în Statele Unite de descoperirea lui Hahn şi Strassmann. După o consfătuire pe această temă organizată la Washington, „New York Times* publicase, la 31 ianuarie 1939, un articol de fond intitulat *Atomul de uraniu eliberează o energie uriaşă*. Acelaşi ziar inserase, la 30 aprilie, o ştire senzaţională : „Dr. Niels Bohr, din Copenhaga, a declarat că, prin bombardarea unei mici cantităţi din izotopul U^{235} cu neutroni lenţi, se va produce o «reacţie în lanţ» sau o explozie atomică, a cărei forţă va fi atît de uriaşă, încît vor fi aruncate în aer laboratoarele şi toate clădirile din jur pe o rază de multe mile“.

Cu toate că Niels Bohr era unul dintre cei mai prestigioşi savanţi ai secolului 20, declaraţia lui a fost primită cu destul scepticism în cercurile ştiinţifice. Nu şi de Leo Szilard, fizician născut la Budapesta, care fugise din Germania nazistă după incendierea Reichstagului. în 1935, pe cînd se afla la Londra, el îi scrisese unui prieten : „Dacă se va izbuti sau nu — şi asta într-un viitor foarte apropiat — să fie eliberată energia nucleară şi să se asigure producţia de materiale radioactive pe scară largă, cred că ar trebui neapărat să se examineze problema exercitării încă de acum a controlului asupra evoluţiei acestui proces, chiar dacă el n-ar avea decît o şansă minimă de reuşită" (cf. 99, p. 226). Din unghiul care ne interesează, semnificativ este faptul că aprehensiunile lui Szilard fuseseră determinate de lectura unui roman de

science fiction, după cum avea să mărturisească el însuşi mai tîrziu : „Primul care a luat în considerare toate aceste posibilităţi nu am fost eu, ci scriitorul H. G. Wells. El a scris în 1913, cu un an înaintea începerii războiului, cartea *The World Set Free (Lumea eliberată).* în această carte, el prevedea folosirea dezintegrării atomice şi a radioactivităţii artificiale. Wells anunţa această descoperire senzaţională pentru anul 1933 şi vorbea şi despre utilizarea energiei atomice pe scară industrială, ca şi despre bomba atomică (...) Eu cunoşteam acea carte şi, cînd m-am gîndit prima oară la posibilitatea unei reacţii atomice rapide în lanţ — era toamna anului 1933 şi mă aflam la Londra — mi-am dat imediat seama, datorită lui Wells, de posibilitatea construirii unei bombe atomice" (cf. 92, p. 37).

Pentru a aprecia cum se cuvine această revelaţie, trebuie să ştim că, în acelaşi an 1933, celebrul fizician Ernest Rutherford, care, în 1919, dezintegrase atomi de azot bombardîndu-i cu particule alfa, declara că energia atomică nu va putea fi extrasă pe scară largă... Să vedem însă cît de întemeiate sînt referirile lui Szilard la romanul lui Wells, apărut nu în 1913, ci cu cîteva luni înaintea declanşării primului război mondial. Din 1913 datează o scrisoare a lui Wells către A. T. Simmons, din care citez : „Am reînceput să scriu, pe neaşteptate, ceva în felul vechilor mele romane ştiinţifice şi-mi sînt necesare cele mai recente informaţii despre teoria atomică *şi sursele de energie. Am citit şi asimilat excelenta cărţulie a lui Soddy, dar îmi trebuie mai mult decît atît. De la Soddy am împrumutat ideea iniţială. îmi imaginez că oamenii descoperă mijlocul de a provoca dezintegrarea atomică a nucleelor grele, aşa cum au învăţat odinioară să aprindă cărbunele. De aici provine o energie nelimitată[44]. „Cărţulia" era *Interpretarea radiului,* iar Frederick Soddy intrase în istoria ştiinţei pentru descoperirea izotopilor, în 1910 [39].

39 Amuzant este că John Taine (pseudonimul literar al distinsului matematician Eric Temple Bell), confundînd ***Lumea eliberată*** cu ***Oameni ca zeiU*** după cum reiese din îndemnul „...studiaţi (romanul) în lumina cunoştinţelor dumneavoastră despre ce s-a întîmplat la Alamogordo, Hiroşima, Nagasaki şi Bikini", afirmă categoric : „Wells a luat ideea sa fundamentală din ceea de constituia atunci domeniul aproape exclusiv de cunoaştere al lui Rutherford şi al asociaţilor săi. Ea nu exista în nici o carte de pe nici un raft de bibliotecă[44] (54, p. 35).

în roman, un cercetător izbuteşte să realizeze dezintegrarea unei particule de bismut, transformînd-o în aur. Evenimentul se petrece în 1933 (anul revelaţiei lui Szilard şi al declaraţiei lui Rutherford !), cînd fizicianul Hobsten explică astfel, într-un discurs, implicaţiile noii descoperiri : „Acest mic flacon conţine cam jumătate de kilogram de oxid de uraniu, adică aproximativ 14 uncii de uraniu, în acest flacon, în atomii din acest flacon, dormitează energia pe care am putea s-o obţinem arzînd 160 de tone de cărbune. într-un cuvînt, dacă aş putea elibera într-o clipă această energie, ea ne-ar volatiliza, pe noi şi tot ceea ce ne înconjoară...* (Remarcaţi similitudinea cu afirmaţia lui Bohr din 1939). Pînă aici, romancierul se inspiră din capitolul 11 al cărţii lui Soddy. Mai departe, el îşi imaginează că, în 1953, se ajunge la producţia pe scară industrială a corpurilor radioactive. Unul dintre acestea, botezat carolinum, îngăduie fabricarea bombei atomice — sintagma îi aparţine lui Wells. Alcătuirea şi modul de funcţionare ale teribilei arme ne sînt înfăţişate în detaliu : „...(bombele atomice) erau sfere de carolinum curat, acoperite cu o substanţă inductivă neoxidată şi închise ermetic într-un recipient din membra- nium. Un mic obturator de celuloid aşezat între mînerele de care era atîrnată bomba putea fi înlăturat cu uşurinţă, lăsînd aerul să ajungă la substanţa inductivă care, fiind activată, trimitea un flux radioactiv asupra stratului exterior al sferei de carolinum. Aceasta elibera o nouă cantitate de substanţă inductivă şi astfel, în puţine minute, întreaga bcmbă se transforma într-o orbitoare explozie continuă (...) Cînd obturatorul de celuloid era înlăturat, substanţa inductivă se oxida şi devenea activă. Atunci suprafaţa carolinumului începea să degenereze. Această degenerare se infiltra încet în masa bombei. Cam la o secundă după începerea exploziei, ea era încă, în cea mai mare măsură, o sferă inertă explodînd doar la suprafaţă, un mare nucleu intact înfăşurat în flăcări şi tunete. Bombele aruncate din aeroplane cădeau în această stare ; ele atingeau solul fiind încă solide şi, topind pă- mîntul şi roca, pătrundeau în adînc. Pe măsură ce tot mai mult carolinum era activat, bomba dădea naştere unei monstruoase caverne de energie arzătoare la a cărei temelie ea însăşi devenea foarte curînd un vulcan în miniatură. Incapabil să se disperseze, carolinumul rămînea acolo, amestecîndu-se cu

o fierbere confuză de pămînt topit şi abur supraîncălzit, rotindu-se nebuneşte şi men- ţinînd o erupţie care dura ani sau luni sau săptămîni după mărimea bombei folosite şi şansele dispersării. Odată lansată, bomba era absolut inabordabilă şi necontrolabilă pînă ce energia ei nu era aproape secătuită ; craterul care se deschidea deasupra ei expulza aburi grei incandescenţi şi bucăţi periculoase de rocă şi de nămol saturat cu carolinum şi fiecare astfel de nucleu de energie arzătoare era aruncat la mare înălţime şi depărtare. Aceasta era încununarea triumfală a ştiinţei militare, explozivul ţinal, care trebuia să dea războiului «tuşa decisivă»...* *

Desigur, bomba atomică a lui Wells nu este, nu putea fi cea a Proiectului Manhattan. Dacă savanţii din *Lumea eliberată* n-ar fi abandonat oxidul de uraniu al fizicianului Hobsten în favoarea imaginarului carolinum, am fi fost mai aproape, măcar generic, de izotopul U^{235}. însuşi principiul dezintegrării e altul : o degajare lentă şi continuă de energie. Iar procesul de combustie subterană nu are nimic comun cu detonarea în atmosferă, chiar dacă monstruoasa cavernă de energie arzătoare nu este mai puţin terifiantă decît monstruoasa ciupercă.

Viziunea lui Wells asupra urmărilor unei conflagraţii nucleare generalizate include şi acest tablou halucinant : „Pe hărţile aproape tuturor ţărilor globului sînt trei, patru cercuri roşii, cu un diametru de mai mulţi kilometri, marcînd prezenţa bombelor atomice a căror radioactivitate este în curs de epuizare ; cercurile delimitează zonele mortale din preajma cărora oamenii au trebuit să se retragă. în interiorul acestor zone au fost spulberate toate imuzeele, catedralele, palatele, galeriile pline de capodopere, întreaga acumulare a geniului uman. Vestigiile lor arse zac, îngropate : stranie moştenire lăsată curiozităţii generaţiilor de mîine care, doar ele, vor putea s-o cerceteze, într-un viitor foarte îndepărtat". Nu e de mirare că lectura unor astfel de pasaje a produs o impresie atît de puternică asupra tînărului cercetător refugiat lâ Londra. Mai tîrziu, aflînd despre realizarea fisiunii nucleare, el a fost cuprins de teama că descoperirea va fi utilizată în scopuri militare şi că Hitler ar putea deveni primul beneficiar. Beltran Goldschmidt avea să relateze : „Cel mai obsedat de puterea eventuală a armei luate în consideraţie era, atunci, fizicianul ungur Leo Szilard. Din luna februarie 1939, el a intrat în legătură, de la

New York, cu savanţii din ţările ce urmau să fie aliate în războiul pe care-1 prevedea cu certitudine. El le propunea ca, de comun acord, să nu mai dea publicităţii nimic despre fisiunea nucleară" (cf. 107, p. 130). Din fericire, atomiştii germani s-au orientat către soluţii tehnice dificile şi n-au reuşit să-i convingă pe conducătorii celui de-al treilea Reich de importanţa armei nucleare. Din păcate, activitatea febrilă a savanţilor europeni şi americani reuniţi la Los Alamos avea să ducă la tragediile de la Hiroşima şi Nagasaki. Tot Szilard se află, într-un fel, la origine^ acestui genocid. împreună cu co-naţionalul său Eugene Vigner el l-a convins pe Einstein să-i trimită preşedintelui Franklin D. Roosevelt, la 2 august 1939, faimoasa scrisoare care a dus la decizia de fabricare a bombei atomice. Spre cinstea lui, Szilard n-a ezitat să-şi schimbe radical atitudinea atunci cînd evoluţia evenimentelor i-a infirmat opţiunea. în 1945, el a condamnat nimicirea celor două oraşe japoneze, conti- nuînd să atragă atenţia opiniei publice asupra pericolului folosirii nesăbuite a energiei nucleare, pînă la sfîrşitul vieţii.

Spaţiul pe care l-am acordat tribulaţiilor lui Leo Szilard este justificat şi de postura sa de autor al unei remarcabile culegeri de texte de *Science fiction, Vocea delfinilor* (1961). Panorama noastră tematică reţine nuvela *Chemare către stele* (1949), inspirată de preocupările *şi* angoasele savantului. Înregistrînd exploziile atomice terestre, creierii electronici care constituie unica formă de inteligenţă de pe o planetă îndepărtată se întreabă dacă Pămîntul nu e cumva locuit de fiinţe organice şi dacă ei înşişi ri-au fost creaţi cîndva de asemenea făpturi. Oricare ar fi adevărul, pămîntenii trebuie să fie opriţi din drumul spre autodistrugere... Un avertisment neechivoc — şi un destin definitiv marcat de lectura unei cărţi vizionare.

In 1969, comentînd afirmaţia lui Jacques Bergier că „bomba atomică a explodat prima oară* în *Lumea eliberată* (62), revendicam pentru Victor Anestin copater- nitatea ideii folosirii energiei nucleare, în dubla ei ipostază. Intr-adevăr, în romanul O *tragedie cerească*, prezentat de autor în numărul din 4 februarie 1914 al „Ziarului ştiinţelor populare şi al călătoriilor*, era amintită cea mai remarcabilă descoperire a pămîntenilor anului 3000 : „în fizică, ei au izbutit să dea de rost constituţiei materiei, ba în prezent se folosesc de puterea intra-atomică (...) Au întrebuinţat această putere extraor-

dinară şi în războaie, dar din cauza efectelor ei dezastruoase, statele au făcut o convenţie prin care s-au obligat să nu se mai folosească de ea decît numai în scopuri ştiinţifice". Evident, între această menţiune fugară şi descrierea amănunţită, plină de nerv şi de culoare, a lui Wells nu există decît o înrudire conceptuală. Iar intervenţia mea din 1969 dovedea o cunoaştere aproximativă a domeniului abordat. Pentru că imaginaţia predecesorilor noştri pâre să fie inepuizabilă, oferindu-ne mereu nci surprize, dacă ne dăm osteneala să le dezgropăm de sub$_4$ colbul metaforic al bibliotecilor lumii.

Dacă Wells a găsit informaţiile necesare în cartea lui Frederick Soddy, Anestin a citit, probabil, *Evoluţia materiei* a lui Gustave Le Bon, apărută în 1905. „Puterea intra-atomică* este „energia intra-atomică* a poligrafului francez, care a inspirat şi alte condeie. In *Călătorie în ţara celei de-a patra dimensiuni* (1912, G. de Pawlowski îl citează copios atunci cînd relatează incredibila disociere a materiei printr-un efluviu trimis de pe... Marte. La fel procedează Louis Boussenard în *Aventurierii văzduhului*, roman publicat mai întîi, sub titlul *Răzuitorii cerului*, în „Journal des Voyages" (1907—1908). Să-l ascultăm pe eroul său, fizicianul Jean Renaud :

„— [...] Materia este un colosal rezervor de energie, pe care o poate consuma fără să împrumute nimic din-afară.

Este ceea ce ilustrul meu compatriot, doctorul Gustave Le Bon, numeşte energia intra-atomică.

Vă voi da o dovadă, una singură, furnizată de radio-activitate !

Ce este, efectiv, radio-activitatea ?... Nimic altceva decît consumul foarte lent, prin milionimi de miligram, a energiei conţinute în atom.

Deci, radio-activitatea nu extrage decît din ea însăşi această forţă pe care o produce timp de secole, consumul nedepăşind cîteva miligrame de substanţă.

Admiţînd asta ca un fapt incontestabil, să presupunem că, în loc să lăsăm să se elibereze astfel această energie formidabilă care se consumă timp de secole... să presupunem, că o eliberăm dintr-odată !...

Ce se va întîmpla ?

— înţeleg foarte bine şi e foarte interesant.

Cred că se va produce o dezlănţuire înfricoşătoare de

energie !

Ca şi cum, în loc de a arde fir cu fir şi din oră in oră conţinutul unui butoi de pulbere, ai da foc dintr-o dată Întregului butoi.

[...]

— Voi adăuga că, teoretic, această eliberare a Materiei, sau, pentru a fi mai exact, această nimicire instantanee ar produce o forţă depăşind poate un milion de cai-vapor pe centimetru cub !*

Jean Renaud izbuteşte să realizeze această *nimicire instantanee* „prin combinarea unui sunet foarte slab cu un joc de lumini[44] sau, cum explică el mai departe, „prin concordanţa absolută a perioadei vibratorii a notei şi a numărului de vibraţii al luminii*. Descoperirea lui este utilizată pentru a distruge un dirijabil, pentru a risipi mulţimea care asediază palatul lui Shark, împăratul Cărnii şi, de acesta din urmă, pentru a-şi arunca în aer domeniul cu o suprafaţă de 120. 000 km ^{2}. Să notăm că, după explozie, oamenii circulă fără să ia nici o măsură de precauţie.

încă un salt în trecut şi iată-ne în 1896, cînd a văzut lumina tiparului una dintre cele mai uimitoare anticipaţii verniene. „Cu puţin înainte să apară *In faţa steagului* — scrie Marguerite Allotte de la Fuye — savantul chimist Turpin, inventatorul melinitei, îşi văzuse descoperirea refuzată de guvernul francez, aşa cum a relatat el însuşi într-o carte virulentă. Povestea acestui inventator ruinat, înăcrit, disperat, l-a impresionat în mod cert pe Jules Verne şi anumite liniamente ale istoriei lui Turpin apar, inccntestabil, în trama romanului ***în*** *faţa steagului* (2, p. 256—257). Recunoscîndu-se în savantul genial şi dement Thomas Roch, Eugene Turpin, al cărui nume este pomenit în roman în legătură cu modul de propulsie al proiectilelor, l-a dat în judecată pe Jules Verne. Tribunalul s-a lăsat însă convins de pledoaria abilă a tînărului avocat Raymond Poincare, sortit, cum se ştie, unei prodigioase cariere politice.

In roman nu se vorbeşte despre disocierea materiei sau despre energia întra-atomică dar caracteristicile şi efectele Fulguratorului Roch le amintesc irezistibil pe cele ale unui dispozitiv nuclear. Cîteva citate edificatoare : „Era un fel de proiectil autopropulsat, de o fabricaţie cu totul deosebită, încărcat cu un exploziv alcătuit din substanţe

noi, care nu-şi produce efectul decît sub acţiunea unui focos nou şi el. în clipa în care, indiferent de modul cum fusese expediat, proiectilul exploda, fără să atingă obiectivul vizat, ci la o distanţă de cîteva sute de metri de el, acţiunea sa asupra straturilor atmosferei era atît de puternică, încît orice ţintă — să zicem un fort sau o navă de război — ar fi fost distrusă, pe o rază de zece mii de metri pătraţi [...] Cîteva grame, din acest exploziv sînt suficiente pentru a sparge masa stîncoasă, a o fărîmiţa, a o preface într-o pulbere aproape imperceptibilă [...] puterea de dezagregare e atît de mare
— subliniez acest lucru — încît ai crede că e nesfîrşită sau, în orice caz, de mii de ori mai mare decît aceea a explozivilor pe care-i cunoaştem astăzi“. Sînt tentat să consider Fulguratorul drept o prefigurare a bombei atomice, ţinînd seama şi de ce-i spune inginerul Serko lui Simon Hart : „Efectele acestui exploziv depăşesc tot ce se poate închipui. E destul de puternic pentru ca, folosind o cantitate de cîteva mii de tone, să distrugem Pămîntul şi să-i împrăştiem rămăşiţele în spaţiu..." în absenţa unei asemenea catastrofe cosmice, romanul ne oferă un apocalips local. La ordinul comanditarului său, sinistrul Ker Karraje, Thomas Roch lansează proiectilele autopro-
pulsate asupra unui vas de război britanic : „...spaţiul este zguduit cu o violenţă comparabilă cu forţa exploziei unui depozit de melinită sau de dinamită. Straturile inferioare ale atmosferei sînt împinse pînă spre insula noastră, care se cutremură din temelii... Mă uit... Crucişătorul a dispărut, dezmembrat, spintecat, scufundat*, înainte de a fi supus aceluiaşi tratament, al doilea crucişător arborează pavilionul francez. In faţa simbolului patriei, inventatorul îşi recapătă luciditatea şi aruncă în aer insula piraţilor, pierind o dată cu ei.

Dacă savantul nebun al lui Jules Verne se mulţumeşte să prefacă stînca în pulbere şi să scufunde un vas de război, savantul mizantrop al lui Robert Cromie, din *Trăsnetul judecăţii de apoi,* vrea cu adevărat să distrugă Pămîntul. El ştie că „un grăunte de materie conţine destulă energie pentru ca, dacă e prefăcut în eter, să ridice 100.000 de tone la o înălţime de aproape două mile“. Şi ca să demonstreze că ambiţia lui nu e deşartă, nimiceşte o flotilă de vase de pescuit cu un fragment de substanţă cît un bob de mazăre :

„— Veţi auzi explozia peste zece secunde...

Apoi marea din faţa noastră izbucni într-o flacără, urmată de zgomotul unei explozii atît de înfricoşătoare, încît am fost aproape şocaţi. O uriaşă masă de apă, transformată într-un bloc solid, fusese proiectată în văzduh şi se sfărîmă acolo într-o sută de cascade urlătoare. Acestea se prăbuşiră în cazanul care fierbea dedesubt. Flotila franceză de pescuit dispăruse*.

Asemănarea cu scena distrugerii crucişătorului britanic este întîmplătoare, de vreme ce *In faţa steagului* fusese terminat în 1894. Ceea ce nu înseamnă că Robert Cromie ar fi fost un necunoscut pentru Jules Verne : a doua ediţie a romanului său, *Un salt în spaţiu,* apăruse, în 1891, cu o prefaţă semnată de marele scriitor.

Reprezintă oare anul 1895 pragul de jos temporal, în ceea ce priveşte anticiparea folosirii energiei ascunse în adîncul materiei ? E adevărat cu Henri Becquerel avea să descopere radioactivitatea naturală abia peste un an, iar soţii Curie aveau să izoleze primele elemente radioactive în 1898. Dar cercetarea periodicelor din ultimele decenii ale secolului trecut mi-a prilejuit destule surprize pentru a nu socoti imposibilă existenţa unui text anterior celui al lui Cromie. De altfel, dacă am împărtăşi opinia celor care susţin, asemeni lui Jacques van Herp, că *science fiction*-ul este „la fel de vechi ca însăşi literatura* (19, p. 14), ar trebui să ne îndreptăm atenţia către textele sanscrite. *Drona Parva,* un capitol al imensei epopei *Mahabharata* (datînd, potrivit celor mai prudente estimări, din primele veacuri ale erei noastre), conţine următorul pasaj : „Viteazul Adwatthaman, stînd neclintit în carul său [...] invocă arma Agneya, căreia nu i se pot împotrivi nici zeii [...] o săgeată orbitoare arzînd ca un foc fără fum {...] O întunecime adîncă învălui deodată oastea. Toate punctele cardinale fură de asemenea cuprinse de întuneric [...] începură să bată vînturi de rău augur [...] Elefanţii şi alte făpturi de pe uscat, arse de energia acestei arme, fugeau înfricoşate, respirînd cu greu şi încercînd să se salveze de efectele acestei forţe teribile. Apa înfierbîntîndu-se, creaturile care trăiesc în acest element deveneau tot mai agitate, părînd să se mistuie în clocot [...] Armăsarii şi carele de luptă arse de energia acestei arme arătau ca vîrfurile copacilor arşi într-un foc de pădure[44] (103, p. 677).

Unii comentatori consideră că astfel de tablouri au o semnificaţie inconfundabilă. W. Raymond Drake, de pildă, vorbeşte despre „uimitoarea descriere a unei explozii asemănătoare celei nucleare*, care ne aminteşte „relatările

martorilor oculari de la Hiroşima*, conchi- zînd : „Această povestire este însemnată cu sigiliul adevărului ; poate că ea nu e un basm aerian, nu aparţine *science* /ictzon-ului : cu mult timp în urmă, în, chinuita istorie a lumii noastre, această catastrofă trebuie să se fi întîmplat* (94, **p.** 51). Dar cum să se fi întîmplat o asemenea catastrofă, într-o epocă lipsită de cunoştinţele şi mijloacele necesare producerii ei ?... Drake se întreabă dacă indienii n-ar fi putut să înveţe tehnicile nucleare de la extratereştri. Alţi autori nu exclud posibilitatea existenţei unor civilizaţii dispărute tocmai în urma folosirii unor astfel de tehriici. Cîtă vreme nu dispunem de nici o dovadă palpabilă în sprijinul acestor seducătoare speculaţii, miracolele aparent anacronice din *Mahabharata* şi din alte texte antice nu pot fi puse decît pe seama fanteziei dezlănţuite a autorilor anonimi. Şi nu e acesta cel mai uluitor miracol ?...

înainte de a relua explorarea temei noastre, de astă dată în sensul curgerii firești a timpului, din punctul nodal pe care-1 marchează anul 1914 şi cele două lucrări de referinţă, să subliniem faptul că onorabilii sau prestigioşii noştri antecesori n-au ignorat dualitatea descoperirilor şi invenţiilor ştiinţifice. Flaconul cu oxid de uraniu din *Lumea eliberată* nu e privit doar ca o cutie a Pandorei. Referindu-se la energia pe care o conţine, Hobsten îşi continuă astfel expunerea : „...dacă aş putea să o folosesc în uzina electrică a oraşului, am avea lumină pentru o săptămînă". Şi mai departe : „N-ar fi posibil să accelerăm dezintegrarea ? Am fi atunci în stare să utilizăm nu numai radiul şi toriul, am dispune de catalizatorul care ar accelera dezintegrarea celorlalte elemente [...] n-o pot compara decît cu descoperirea focului [...] sfîrşitul Asta ar însemna o schimbare a condiţiilor de viaţă pe care luptei omului pentru posesia energiei". La rîndul său, Victor Anestin îşi imaginează o sumă de aplicaţii benefice : „Pămîntenii, pentru mijloacele lor de lccomoţiune, nu întrebuinţează decît această putere, căci sînt stăpîni să dezintegreze atomiii mai iute, sau mai încet, după cum au nevoie. De aceea aerul lor e populat de imense vapoare, care pot să transporte greutăţi neînchipuite [...] In ultimii ani se studia mijlocul de a vizita Luna, satelitul Pămîntului, întrebuinţîndu-se puterea in- tra-atomică...“ Vom întîlni astfel de viziuni generoase mai ales înainte de Hiroşima : fulgerul mai strălucitor ca o mie de sori a schimbat profund mentalitatea celor mai înzestraţi creatori de lumi imaginare.

Războiul declanşat la cîteva luni după apariţia *Lumii eliberate* a izgonit o vreme tema noastră din peisajul *science fiction*-ului mondial. Am regăsit-o într-o povestire anonimă, *Naufragiul lui „Royaltic*apărută în revista „La Jeunesse illustree“, la 2 ianuarie 1921. Savantul Fergus fabrică aur artificial, dar moleculele nu sînt stabile şi atomii se eliberează prin explozie. Este ceea ce se întîmplă la bordul lui „Royaltic", unde se află un kilogram de metal obţinut pe această cale. O idee interesantă — transmutaţia artificială nu fusese încă realizată — dar mijloacele de expresie ale autorului sînt precare. Ceea ce nu se poate spune despre romanul lui Karel Capek, *Fabrica de absolut* (1922).

Prezentîndu-şi descoperirea, Rudolf Marek vorbeşte despre *„utilizarea totală şi desăvîrşită a energiei atomice..*,* iar mai tîrziu trece la exemplificări pe măsura inteligenţei practice a fabricantului G. H. Bondy : „N-ai idee ce energie colosală zace în aceşti atomi. Cu o jumătate de chintal de cărbune în cazane poţi face ocolul lumii cu vaporul, poţi ilumina toată Praga, poţi pune în mişcare toată Rustonka sau, mă rog, ce vrei tu ; cu un ouşor de cărbune încălzeşti toată casa şi găteşti pentru întreaga familie. Pînă la urmă, n-o să fie nevoie nici măcar de cărbune, vom încălzi cu prima pietricică întîl— nită în cale sau cu im pumn de pămînt adunat din faţa casei. Orice particulă de materie conţine în ea mai multă energie decît un uriaş cazan cu aburi; totul e să o storci ! să ştii să arzi materia cu desăvîrşire !“ Carburatorul Perfect al lui Marek eliberează însă, ca produs secundar al acestei arderi, ceea ce inventatorul numeşte Absolutul, substanţă divină, „Dumnezeu întriipat într-o stare chimică pură[w]. Avertizat fiind că în preajma Carburatorului se petrec fenomene ciudate, care s-ar putea răspîndi nelimitat, Bondy îşi asumă riscul, sedus de perspectiva unor profituri fabuloase. El cumpără invenţia şi se lansează în producţia industrială a Carburatoarelor, ceea ce provoacă mari seisme social-economice. Milioane de proletari îşi pierd locurile de muncă. Supraproducţia de bunuri materiale devine un coşmar, în condiţiile dezorganizării transporturilor, a comerţului, a activităţii ministerelor, dezorganizare datorată efectelor „produsului secundar[46] asupra conştiinţelor. Fervoarea mistică de care sînt cuprinşi beneficiarii invenţiei lui Marek, încercarea fiecărei

religii, naţiuni, rase de a-şi anexa Absolutul duce la dezlănţuirea unor războaie transformate curînd într-o conflagraţie pustiitoare. Carburatoarele sînt distruse. Cei treisprezece supravieţuitori ai Ultimei Bătălii se înfrăţesc după ce au dormit împreună la umbra unui mesteacăn.

Acest rechizitoriu satiric la adresa intoleranţei în relaţiile dintre oameni şi dintre popoare este urmat, în 1924, de *Krakatit*, roman scris într-o altă tonalitate. Reluînd examinarea consecinţelor eliberării energiei nucleare — krakatitul este un exploziv atomic — Capek ne propune un erou romantic, care nu e nici spectator al aplicării descoperirii sale, ca Marek, nici profitor, ca Bondy. Inginerul Prokop ştie că „Materia e o forţă înfiorătoare“ şi se întreabă dacă această forţă n-ar putea fi , utilizată împotriva Omului şi a Omenirii. încercările prin care trece îi confirmă temerile. Profitînd de starea lui febrilă, Jiri Tomes, un fost coleg de facultate, îi sustrage formula krakatitului, dar devine victima primei încercări de a fabrica explozivul. Proprietarii yzinelor Baltin îi fac oferte mirobolante, neezitînd să se slujească de dragostea lui Prokop pentru fiica unuia dintre ei, prinţesa Wille. în sfîrşit, anarhistul Daimon vrea să-l subjuge folosindu-se de eternul miraj al dominaţiei universale : „Puterea de care dispuneţi nu are asemănare în istoria omenirii. Veţi cuceri lumea cu o mînă de oameni*. Pentru a da concreteţe acestei perspective, Daimon făcuse să explodeze la mare distanţă un fragment de krakatit, prin acţiunea unei unde electrice, pulverizîn- du-şi acoliţii răzvrătiţi. Dar nimic nu-1 poate determina pe Prokop să renunţe la crezul său umanist. Şi ca să excludă posibilitatea unei dezvăluiri incidentale, aşa cum se întîmplase în timpul bolii, el hotărăşte *să uite* formula krakatitului.

După un an de la apariţia acestui al doilea roman „atomic* al lui Capek, revista „Sciences et Voyages“ publica, în foileton, de la 30 ianuarie la 9 iulie 1925, „epopeea tehnică şi politică* (48, p. 611) a lui Jose Moselli, *Sfîrşitul Illei*. Prologul relatează descoperirea în 1875, pe o mică şi ciudată insulă pustie din Pacific, a unui manuscris redactat într-o limbă necunoscută şi a unei sfere de mărimea unei portocale dintr-o substanţă violetă, translucidă, de o densitate.uriaşă. Obiectele ajung în posesia doctorului Akinson din San Francisco. După ce încearcă zadarnic să afle natura substanţei, el îşi concentrează eforturile asupra descifrării manuscrisului — şi reuşeşte, după treizeci de ani. La 5 mai 1905, Akinson trimite

traducerea primei părţi la Washington, unui prieten care-i fusese profesor. Întorcîndu-se de la poştă şi deschizînd uşa bucătăriei, el asistă la un spectacol terifiant : „...o lumină violetă, incandescentă, insuportabilă, de sute şi sute de ori mai puternică şi mai dogoritoare decît aceea a razelor solare, ţîşnea din cuptor, umplînd încăperea cu un halou fulgurant*. Bătrîna servitoare Maria aruncase în foc manuscrisul şi sfera care-1 făcuseră pe stăpînul ei să renunţe la bucuriile simple ale vieţii. Apoi :

„Se auzi un pocnet sec, urmat de un şuierat ascuţit, atît de ascuţit încît, fără îndoială, n-a fost niciodată perceput de urechi omeneşti şi, cu un zgomot înfricoşător, uriaşul imobil se prăbuşi...

Una după alta, casele vecine se dărîmară.

Cu un vuiet surd, pămîntul se cutremură, ca şi cum ar fi fost dislocat.

Şi, în acel 5 mai 1905, San Francisco, Regina Pacificului, fu pe jumătate nimicită..."

Din fericire, traducerea efectuată de Akinson se afla în ultimul tren care plecase în acea zi fatală. Ea vorbeşte despre un trecut îndepărtat, în care două ora- şe-cetăţi îşi disputau hegemonia planetară : Nour şi lila. Acesta din urmă dispunea de un formidabil atu, astfel prezentat de Xie, autorul manuscrisului, şeful armatei illiene :

„Piatra-zero J Aceea pe care se întemeia puterea Illei şi care făcuse ca un simplu oraş să devină independent şi redutabil [...] Nu era folosită decît în cazuri disperate, cînd orice alt mijloc dădea greş.

Căci utilizarea ei implica riscuri îngrozitoare. încălzită la o anumită temperatură, *piatra-zero* provoca dezintegrarea artificală a materiei, adică volatilizarea corpurilor vii sau neînsufleţite dintr-o zonă dată.

[...] Mai întîi, s-a pornit de la dezintegrarea naturală a emanaţiilor radiului, dezintegrare care dă naştere unei serii de corpuri, ultimul fiind heliul. S-a încercat apoi dezintegrarea artificială a corpurilor. S-a pornit la asaltul atomului, care e alcătuit din electroni planetari şi din nuclee de hidrogen încărcate cu electricitate pozitivă. Mai întîi au fost smulşi electronii, utilizîndu-se forţa teribilă produsă de bombardamentul particulelor *alfa,* atomi de heliu electrizaţi călătorind cu enorma viteză de 20.000 de kilometri pe secundă.

Primele rezultate au fost obţinute cu azot, aluminiu, apoi

cu elemente simple, de greutate atomică redusă, ca borul, fluorul, sodiul, fosforul... Şi, încet, încet, s-a ajuns la dezintegrarea oricărui atom... Şi s-a reuşit fabricarea *pietrei-zero* din heliu solidificat, a cărui putere este de exact un miliard de ori mai mare decît aceea a heliului primitiv.

La o anumită temperatură, pe care nu o cunosc, heliul se electrizează şi eliberează energia pe care o conţine. Energie ale cărei efecte n-au fost încă bine calculate — manifestările ei sînt foarte neuniforme — şi a cărei mî- nuire este imperfectă. Astfel că folosirea *pietrei-zero* este foarte rară. Eu însumi n-aş întrebuinţa-o decît în ultimă instanţă şi dacă mi-ar fi imposibil să evit acest lucru[u].

După o suită de peripeţii delirante, în maniera romanului popular de aventuri, Xie, devenit adversarul neîmpăcat al lui Rair, sîngerosul dictator al Illei, recurge la *piatra-zero* pentru a distruge oraşul decrepit, ai cărui locuitori alunecă spre animalitate.

Un ultim cuvînt despre cele întîmplate la 5 mai 1905. Sfera violetă aruncată în cuptor de Maria era din *piatră-zero.* Şi jumătate din Sap Franciso a fost distrus de ceea ce a rămas în isterie ca fiind un cutremur catastrofal.

Pentru a-şi legitima „invenţia*, Moselli se referă, într-o notă de subsol, la cercetările lui Rutherford în domeniul dezintegrării artificiale. Dar noile explorări, în structura intimă a materiei, inspiră şi viziuni constructive. în romanul lui A. Iaroslavski, *Argonauţii Universului* (1926), energia nucleară este folosită în zborurile cosmice. Autorul descrie astfel inima dispozitivului de propulsie al navei sale imaginare : „într-o cutie metalică foarte grea şi asemănăteare cu o tabacheră de mari dimensiuni este concentrată o forţă incomensurabilă. E destul să apeşi pe o pîrghie pentru a elibera din această cutie un atom de radiu*. Compatriotul său V. Orlovski preferă să abordeze latura catastrofică, în romanul *Revolta atomilor* (1929). Descoperind secretul dezintegrării materiei, savantul german Fliedner provoacă o reacţie în lanţ. Sfera de substanţă dezintegrată cutreieră Europa, mărindu-şi mereu volumul. în faţa teribilei ameninţări, guvernele occidentale se prăbuşesc; revoluţia triumfă în Germania, Polonia, Franţa, Italia. Pînă la urmă, savanţii sovietici reuşesc să închidă sfera într-o capcană eletromagnetică şi să o expulzeze dincolo de marginile atmosferei... între aceşti poli ai utilizării noii forţe se situează, şi cronologic, romanul lui Henri Bernay, *Pas- iila misterioasă* (1927). Autorul vehiculează noţiunile de dezintegrare controlată şi necontrolată. „Pastila miste-

rioasă“ este sursa unei energii constructive sau a unor explozivi de o putere nemaiîntâlnită.

La hotarul dintre decenii, în 1930, un număr relativ mare de texte se înscriu pe orbita preocupării noastre tematice. Nuvela lui Pierre Drieu La Rochelle, *Ieşirea oprită,* începe astfel : „Prima rachetă a părăsit Pămîntul la 25 aprilie 1963. Acest bolid de metal, propulsat de energia atomică, adăpostea opt persoane*. Mai multe detalii ne oferă Rene Pujol, în *Planeta invizibilă*, roman apărut în „Sciences et Voyages*. Cosmonava „Le Bolide* are un motor atomic suplimentar, care funcţionează prin dezintegrarea atomilor de hidrogen. Dată fiind marea capacitate energetică, rezervorul conţine doar un litru de hidrogen. La bordul *Submarinului „Terror“* (autor Corentin Goulphar) se află kenotronul care permite bombardarea atojmului cu particule alpha. Iar constructorul navei declară, în maniera căpitanului Nemo : „în timp ce voi utilizaţi aburul sau gazele pentru a vă propulsa submarinele, eu utilizez dezintegrarea materiei !“ *Briganzii de pe Lună* de Ray Cummings relatează conflictul dintre Pămînt şi Marte pentru posesia minereului cu un bogat conţinut de radiu descoperit pe Lună, totul agrementat cu o istorie de piraterie cosmică.

Mult mai semnificativ este un pasaj din celebrul roman al lui Olaf Stapledon, *Cei din urmă şi cei dinţii oameni*. Intr-un viitor nedefinit, un tînăr cercetător chinez descoperă „mijlocul de a utiliza energia subatomică prin anihilarea materiei*. El îşi prezintă astfel invenţia în faţa unui conclav internaţional de savanţi : „înainte de a vă descrie în amănunt un proces destul de delicat, îi voi ilustra importanţa arătîndu-vă ce se poate face cu produsul finit. Nu numai că pot să provoc anihilarea materiei, dar pot să o fac la distanţă şi în direcţia dorită. Mai mult, pot să opresc desfăşurarea procesului. Ca mijloc de distrugere, instrumentul meu este perfect. Ca sursă de energie pentru efortul constructiv al umanităţii, el are posibilităţi nelimitate*. Inventatorul demonstrează ce se poate face cu instrumentul, care seamănă cil „o antică puşcă“, distrugînd o insulă pustie, un pericol pentru navigaţie : „...un punct luminos orbitor se ivi pe faleza îndepărtată. Mărimea şi strălucirea lui crescură pînă ce toţi ochii fură orbiţi în încercarea de a observa totul pînă la capăt. El lumină pîntecul no-

rilor, făcu să dispară umbrele arbuştilor din preajma spectatorilor. întreaga extremitate a insulei opusă continentului devenise un soare de o temperatură insuportabilă. încet, încet, furia lui fu voalată de norii de aburi care urcau din marea clocotitoare. Apoi, brusc, întreaga insulă — un bloc de granit cu o circumferinţă de cinci kilometri — explodă. O grămadă de stînci uriaşe se ridică spre cer şi, dedesubtul lor, se rotunji încet o enormă ciupercă de aburi şi de sfărîmături. Apoi auziră zgomotul. îşi acoperiră urechile cu palmele, obosindu-şi ochii ca să vadă golful albit de spumă, sub o ploaie de stînci. Un val înalt, un adevărat zid, venea spre ei din centrul acestui vacarm". Analogia cu urmările exploziilor ter- mo-nucleare experimentale este evidentă, mărturisind încă o dată capacitatea de divinaţie a maeştrilor anticipaţiei clasice.

Zguduiţi de spectacolul acestui cataclism artificial, savanţii îi cer tînărului lor confrate să-şi distrugă invenţia şi toate textele care se referă la ea. „Minunata dumneavoastră jucărie ar fi un dar pentru spirite deplin evoluate, dar nu pentru noi, care sîntem încă nişte barbari", spune reprezentantul Franţei. înainte de a fi mistuit de flăcări, instrumentul îşi demonstrează din nou teribila eficienţă, nimicind armada aeriană americană, lansată asupra Angliei... împotrivirea la agresiune constituie şi trama romanului lui Pierre Lavaur, *Cucerirea Pămîntului,* numai că, de astă dată, agresorii sînt extratereştri. Jupiterienii atacă Pămîntul. Un savant francez construieşte o „bombă atomică[44] a cărei explozie distruge totul pe o rază de cîţiva kilometri. Cos- monavele invadatorilor sînt aneantizate. Ciudat este că întîmplarea se petrece în 1928. Jacques van Herp, cu care am discutat despre această anomalie, presupune că romanul datează de prin 1925, cînd, revista „Sciences et Voyages" fiind sancţionată printr-o sentinţă judecătorească pentru publicarea unor astfel de „elucubraţii",, manuscrisele S. F. au fost puse deoparte. După cum se vede, neînţelegerea specificului şi menirii genului, neînţelegere cu care ne mai înfruntăm uneori, are şi ea o tradiţie...

Ultimul text din 1930 selectat pentru panorama noastră este povestirea lui Charles Diffin, *Puterea şi gloria*. Tînărul fizician Avery îi împărtăşeşte fostului
său profesor, Eddinger, bucuria de a fi realizat dezintegrarea atomului : „Şi dumneavoastră ştiţi ce înseamnă asta [...] o putere fără sfîrşit pentru a înlocui munca

oamenilor — mari nave propulsate o viaţă doar cu un dram de materie — o revoluţie în transporturi —în modul de trai... Eliberarea omenirii[44]. Profesorul îi temperează entuziasmul, vorbindu-i despre posibilele aplicaţii războinice ale descoperirii. Apoi se întoarce acasă şi priveşte îndelung propria sa instalaţie de dezintegrare, pe care o construise şi o abandonase cu ani în urmă, murmurînd : „Putere pentru a construi un oraş — sau pentru a distruge o civilizaţie...*. In deceniul al patrulea, acest avertisment explicit înnobilează şi alte producţii modeste, ca romanul lui Henri Suquet, *Parisul va fi aruncat în aer* (1935). Cum s-ar putea ajunge la o asemenea regretabilă performanţă ? Să ascultăm argumentele autorului : „Pînă acum ştiam să facem să explodeze un atom în mijlocul celorlalţi atomi care constituie un gaz. Ştiam că această explozie degajă o anumită forţă nu prea mare, pentru că nici atomul nu era prea mare. (Fragmentele) nu slujeau la nimic, pentru că nu ştiam să ne servim de aceste sfărîmături pentru a face să explodeze atomii vecini*. Profesorul Philippot descoperă modul de utilizare a „sfărîmăturilor*, ceea ce i-ar îngădui să provoace explozia unei uriaşe cantităţi de gaz şi să şteargă Parisul de pe hartă. El îşi dă seama însă de consecinţe şi declară : „Am descoperit un lucru înspăimîn- tător, care ar provoca prea mulţi morţi, căci mai curînd sau mai tîrziu, procedeele devin cunoscute [...] Am ho- tărît să ard toate planurile mele*.

Primejdia poate veni şi din spaţiu, cum am văzut în romanul lui Pierre Lavaur. în povestirea lui Don. A. Stuart (pseudonimul lui John W. Campbell), *Putere atomică* (decembrie 1934), întregul sistem solar este ameninţat cu distrugerea de către experienţele atomica efectuate în macrocosmos. Oamenii de ştiinţă reuşesc să-i contacteze pe experimentatori şi să-i înştiinţeze că pe planeta a treia există viaţă raţională. In *Dispariţia fricţiunii* (iulie 1936), de acelaşi autor, extratereştrii *Granthee* atacă Pămîntul cu armele lcr atomice şi sînt învinşi in extremis. Pămîntenii aşteaptă resemnaţi un al doilea val de invadatori, ştiind că nu i se mai pot împotrivi,
dar sînt salvaţi de un meseriaş ingenios, născocitor al unui aparat care... face să dispară fricţiunea. Superioritatea tehnică a extratereştrilor este redusă astfel la zero.

Speranţa în perspective^ deschise de* utilizarea paşnică

a energiei nucleare nu dispare, totuşi, din peisajul anticipaţiei antebelice. Intre 29 septembrie şi 15 decembrie 1932, „Realitatea ilustrată[44] publică X—O. *Romanul viitorului* de Leone Palmantini, care avea să apară în 1935 sub titlul *Oraşele înecate* şi sub semnătura nedisimulată a lui Felix Aderca. Intr-un viitor îndepărtat, oamenii s-au retras în adîncul oceanelor, încercînd să substituie căldurii Soarelui muribund, căldura centrului incandescent al Pămîntului. Convins fiind că soluţia ar fi constat în exodul pe o altă planetă, prielnică vieţii, savantul Pi, Preşedintele Omenirii, lucrează „la descompunerea atomului şi captarea energiei electrice intersubstanţiale“. Murind, el lasă o „lampă[44] cu opt conuri, „ca opt cuptoare, care cu opt gaze diferite, la anumită temperatură provocată de spiralele de platină, au menirea să desfacă progresiv atomii. Preşedintele n-a găsit gazul ultimului con...[44]. Această moştenire preţioasă este examinată de conducătorii oraşelor submarine, sub presiunea înaintării implacabile a frigului :

„Inginerul Whitt a reluat experienţele de descompunere a atomului, examinînd funcţia specială a fiecărui con. Cînd a ajuns cu cercetările la cel din urmă, a băgat de seamă că electronii se destrămaseră într-adevăr, dar pluteau la o distanţă destul de mare unii de alţii fără să-şi piardă coeziunea, precum sistemele astrale alcătuite din numeroase corpuri cereşti îşi păstrează la oricît de mari distanţe forţa de atracţie şi echilibrul între ele.

Aci se oprise bătrînul Pi : la slăbirea forţei de atracţie a electronilor din atom, dar nu la anularea deplină a atomului. Problema era unică. Ea nu se mai pusese în nici unul din cele şapte conuri, a căror funcţie se mărginise la o eliberare graduală. Bătrînul Pi privise greutatea drept în faţă : destrămarea electronilor, definitiv. Glasul lui mai striga cu disperare : «Sfărîmaţi celula ! Distrugeţi atracţia universală a primelor elemente !... Eliminaţi iubirea iniţială care a împreunat întîile existenţe !...»

Inginerul Whitt îşi luase o însărcinare asemănătoare cu aceea de a se strecura între Pămînt şi Lună sau între Soare şi Marte, spre a spulbera forţa de atracţie dintre ele — să spulbere el, întîiul, sistemul ceresc al unui atom, originea lucrurilor.

Dintr-un scurt calcul văzu că, pentru smulgerea din tovărăşie a unui singur electron, i-ar trebui o forţă electrică

pe care n-ar putea-o produce toate mările Pă- mîntului. Şi chiar de-ar izbuti să rupă din constelaţie un electron, se vor prăbuşi oare ceilalţi ?... Nu vor ră- mîne oare supuşi aceleiaşi atracţii centripete, cum dăi- nuiesc celelalte stele pe cer, din care cade una ? Şi pe care anume dintre electroni va trebui să-l momească spre a strica simetria întregii construcţii şi a prinde în braţe, ca nişte stele căzătoare încărcate cu fluidul universal, toţi ceilalţi mici sori electrici ?

Arhitectura unui atom — ce dedal !..."

După o suită de încercări infructuoase, Whitt renunţă să mai caute ieşirea din labirint. Cercetările sînt continuate de inginerul Xavier. Intr-un moment de supremă inspiraţie, cu creierul biciuit de perspectiva morţii iminente, acest partizan al drumului spre stele descoperă gazul 8 : „Trecînd un curent de oxigen prin conul ultim, nu se suprimă oare ultimele legături ale materiei — descătuşînd electronii aproape smulşi centrului ipotetic ?...“ Xavier şi Olivia — iniţialele lor sînt îngemănate în titlul din revistă al romanului — pornesc spre o planetă din constelaţia Crucii de Sud. Cu aceeaşi „lampă atomică", Whitt şi Lucia vor reconstrui oraşele din abis, dispunînd acum de o sursă inepuizabilă de energie. Autorul încheie cu o metaforă des întîlnită în *Science fiction-ul* vîrstei de aur : „Şi în vreme ce doi oameni rămîneau adînc în inima Pămîntului, legaţi din voia lor de destinul lui, alţi doi oameni îl părăseau, du- cînd scînteia vieţii în Universul de unde poate au purces : Adam şi Eva în inima globului, Adam şi Eva porniţi spre cucerirea unui nou Pămînt, în spaţii".

In spaţiu porneşte şi eroul lui Don. A. Stuart din *Orbire* (martie 1935), dar nu pentru a cuceri noi pă- mînturi, ci pentru a smulge Soarelui energia atomică pe care s-o dăruiască semenilor săi. La întoarcere, devenit orb în urma temerarei expediţii, alfă că una dintre descoperirile lui anterioare furnizează energie mai ieftină. Sacrificiul său a fost inutil...

Romanul lui Henri Duvernois, *Omul care s-a regăsit* (1936), începe acolo unde se sfîrşeşte romanul lui Aderca. Inventatorul Varvouste a rezolvat problema descătuşării energiei intra-atomice, utilizînd radiul. „Şi graţie descoperirii sale, o călătorie interplanetară ar deveni posibilă. în trei ani, s-ar ajunge, în direcţia stelei celei mai apropiate de Pămînt : *Proxima Centauri,* la o planetă căreia Varvouste i-a dat numele soţiei sale, C£lia. Numai că, după un zbor care durează doi ani şi unsprezece luni, călătorul interplanetar ajunge... într-o

pădure din Austro-Ungaria, în ziua de 2 mai 1896. Explicaţia ? „Poate că toate planetele locuite se reproduc exact, cu un decalaj de cîţiva ani mai mult sau mai puţin[44].

Fantezia se exercită însă nu doar pe orbite cosmice, în octombrie 1939, „Amazing Stories* publică un desen al lui Frank R. Paul, intitulat *Uzina atomică.* Textul însoţitor ne încredinţează : „Peste 50 de ani, ciclotroane generatoare ca acestea vor furniza energie atomică nelimitată*. Astfel de anticipaţii optimiste sînt însoţite, în paginile aceloraşi reviste specializate, de avertismentele unor autori prestigioşi. *Reîncarnare* (aprilie 1940) de Lester del Rey înfăţişează drama trăită de victima exploziei unei pile atomice, „salvată* prin încorporarea creierului şi a şirei spinării într-un trup de metal. Robert Heinlein semnalează pericolele proastei funcţionări a uzinelor atomice, în *Se întîmplă să sară în aer* (septembrie 1940). Eroul lui Edward Elmer Smith din *Distrugătorul de virtejuri* (1941) este plătit ca să neutralizeze vîrtejurile de energie cu care infestează atmosfera centralele atomice scăpate de sub control. în *Nervi* (1942) de acelaşi Lester del Rey, un accident e gata să ducă la explozia unei uzine atomice uriaşe, ceea ce ar avea drept consecinţă nimicirea unei jumătăţi din Statele Unite. Fapte relativ recente, comunicate de agenţiile de presă, conferă o aură profetică acestor naraţiuni, care trebuie să fi părut elucubrante la vremea apariţiei.

Războiul îşi face simţită prezenţa în cîteva texte memorabile. în mai 1941, Anson MacDonald (pseudonimul lui Robert Heinlein) publică povestirea *Soluţie nesatisfăcătoare,* în care nu bomba, ci „pulberea atomică*, lansată asupra oraşelor germane, pune capăt ostilităţilor. înainte chiar de utilizarea teribilei arme, naratorul crede că deţinerea ei de către americani va garanta pacea pentru un mileniu, dar eroul principal se îndoieşte :

„— Hm, ar fi bine să fie atît de simplu. Dar secretul nu va rămîne al nostru, poţi să fii sigur de asta. Oricît de bine l-am păzi ; era nevoie doar de impulsul dat de însăşi existenţa acestei pulberi '— acum, nu mai e decît o chestiune de timp pînă ce o altă naţiune va realiza tehnica necesară pentru a o produce. Nu poţi opri minţile să lucreze, John ; redescoperirea procedeului este o certitudine matematică, de vreme ce se ştie ce trebuie obţinut. Iar uraniul este o substanţă destul de comună, răspîndită pe întregul glob — nu uita asta !

Lucrurile stau aşa : în clipa în care secretul pulberii va fi cunoscut — şi va fi, dacă o vom folosi vreodată — lumea va fi

asemeni unei încăperi pline de oameni înarmaţi, fiecare, cu un revolver. Ei nu pot să părăsească încăperea şi fiecare depinde de bunăvoinţa celorlalţi pentru a rămîne în viaţă. Totu-i ofensiv şi nimic defensiv*.

După această anticipare a imposibilităţii de a păstra monopolul secretului atomic şi a impasului în care ne aflăm (la patruzeci şi cinci de ani de la apariţia povestirii), John Alvarez (pseudonimul lui Lester del Rey) îşi imaginează în *Libertatea a cincea* (ianuarie 1943) că Statele Unite sînt supuse unui atac nuclear, descriin- du-i cu surprinzător realism urmările catastrofale. Dar cea mai celebră povestire a acelor ani este *Termen-limită* de Cleve Cartmill, prin care numărul din martie 1944 al lui „Astoundjng Science-Fiction“ a intrat în istoria genului. O perenitate la prima vedere inexplicabilă, de vreme ce Jacques Sadoul poate să afirme, cu oarecare îndreptăţire : „...este una dintre cele mai proaste pe care le-am citit vreodată* (44, p. 150). Subiectul nu se distinge prin originalitate. Un agent secret este trimis în teritoriul inamic, pentru a distruge bomba atomică gata de a fi utilizată în războiul mondial aflat în curs de desfăşurare. După diverse peripeţii, prilejuite în bună măsură de prezenţa unui trădător printre cei care ar trebui să-l ajute, Igor Sebrov îşi îndeplineşte misiunea... In acest context banal, un pasaj exploziv : „Ai auzit vor- bindu-se despre uraniu^{235} ? Este un izotop al .uraniului [...] Poate servi pentru fabricarea unei bombe de o putere inimaginabilă. [...] Practic, sînt două emistere de oţel încastrate pe deasupra segmentelor dintr-un aliaj de cadmiu. Cît despre sistemul de aprindere, iată-1 : un mic rezervor din aliaj de cadmiu conţinînd un pic de radiu învelit în beriliu şi un explozibil destul de puternic pentru a sfîşia pereţii de cadmiu. Atunci, oxidul de uraniu se precipită în cavitatea centrală, radiul îşi trimite neutronii în masa critică şi uraniul^{235} ia naştere". Această galimatie pseudo-ştiinţifică i-a pus totuşi în alertă pe cei însărcinaţi să vegheze la securitatea Proiectului Manhattan, care pregătea realizarea primelor bombe atomice, utilizînd tocmai izotopul^{235}. Întrucît reacţia lor a fost descrisă diferit, în diferite surse, am apelat la mărturia autorului, dintr-o scrisoare trimisă lui Alva Rogers, la 19 noiembrie 1961 :

„Termen-limită (...) s-a născut cînd John Campbell [40] sau eu ne-am sugerat unul altuia că trebuie să scriu o povestire despre o bombă atomică. Nu sînt sigur că am numit-o aşa în corespondenţa noastră — gîndeam în termeni ca U$^{23°}$ şi masă

40 Redactorul şef al lui „Astounding Science-Fiction[tt].

critică. Schimbul de scrisori a avut loc la începutul lui august 1943. Dosarul meu arată că am trimis-o lui «Astounding» la 8 septembrie şi am primit cecul la 20 septembrie. John n-a fost prea mulţumit de povestire, dar ştia că sînt flămînd.

El a publicat-o la începutul lui martie 1944 şi după o săptămînă sau două [...] un tînăr din Serviciul secret militar a venit să mă vadă la mine acasă, în Manhattan Beach. Am stat împreună cinci sau şase ore, timp în care am răspuns la nenumărate întrebări. Aveam dosarul cu corespondenţa Cartmill-Campbell în legătură cu povestirea şi el l-a împrumutat ca să-l copieze. Rezultatul : eram în afară de orice bănuială, dar încălcasem regulile de securitate pe care orice american trebuie etc., etc., etc. N-am înţeles cum anume încălcasem vreo regulă de securitate ; toate faptele existente în povestire se aflau în documente date publicităţii. Teama lor era că eu — sau John — avusesem acces, într-un fel sau altul, la informaţii despre care se presupunea că aparţin exclusiv Proiectului Manhattan. Similitudinea numelor : Manhattan — Manhattan Beach era o pură coincidenţă, punctele respective fiind despărţite de o jumătate de continent.

L-au luat şi pe John la întrebări. El mi-a spus la prima noastră întîlnire — Westercon (Convenţia mondială de *science-fiction* — I. H.), Los Angeles — după cincisprezece ani, că încercaseră să-i smulgă promisiunea că nu va mai publica nimic despre fisiunea nucleară şi el le-a spus să se ducă la naiba cu atomii lor cu tot[414] (41, p. 148-149).

Cartmill (şi Campbell) ar fi putut să invoce şi o povestire publicată în aceeaşi revistă cu trei ani mai devreme, care conţinea o referire la fel de „suspectă*[4]. In *Procedeul Artnan* (iulie 1941), Theodore Sturgeon descria eforturile unui cuplu de pămînteni de a afla secretul obţinerii uraniului ^{235} din uraniu ^{237}. Artaa, o planetă din sistemul Procyon, stabilise pe Marte o uzină de extragere a uraniului şi, datorită ieftinătăţii procedeului, controla economiile marţiană şi terestră... Dincolo de latura anecdotică, rămîne însă faptul că textul lui Cartmill a apărut nu „cu cîteva luni[4]*, cum scrie Sadoul * (44, p. 150), ci cu *un an şi jumătate* înaintea exploziilor atomice de

41 O ciudată confuzie, preluată din prima ediţie a cărţii (Albin Mi chel, Paris, 1973, p. 149) şi repetată în aceeaşi pagină : „...realizarea bombelor atomice care urmau să cadă peste cîteva luni asupra Japoniei[41].

la Hiroşima şi Nagasaki. Este ceea ce avea să menţioneze Campbell în numărul din decembrie 1945 al revistei. Publicînd un lung extras din Raportul Smythe, *Fabricarea Bombei,* el îl însoţea cu un comentariu în care sublinia că mecanismul de armare era asemănător cu cel din *Termen-limită.*

După acest mic triumf al previziunii tehnologice, povestirea lui Clifford Simak, *Lobbism* (aprilie 1944) pune accentul pe anticipaţia sociologică, descriind viitoarea competiţie între companiile producătoare de energie convenţională şi cele care promovează energia nucleară.
Autorul priveşte cu un ochi critic ambele tabere. Corupţia şi violenţa sînt folosite împotriva promotorilor noii surse de energie, care, la rîndul lor, urmăresc doar profitul şi nu procurarea de electricitate ieftină pentru toţi Pînă la urmă, puterea economică şi politică este luată din mîinile oamenilor de afaceri şi ale politicienilor : „...încă o sută de ani şi se va sfîrşi cu guvernarea prin demagogie. Omuleţii înzestraţi cu talentul de a smulge voturi vor lăsa locul oamenilor care vor avea drept profesie buna conducere a treburilor. Oameni pregătiţi pentru a guverna aşa cum doctorii sînt pregătiţi pentru a practica medicina sau magistraţii sînt pregătiţi pentru a aplica legea. Oamenii de ştiinţă vor guverna, conducînd lumea în mod ştiinţific, în interesul acţionarilor — oamenii obişnuiţi ai acestei lumi“. O viziune tehnocratică, în cel mai pur spirit wellsian.

Fişele mele mai înregistrează, la acest capitol, trei dintre povestirile care alcătuiesc aşa-numita serie *Baldy* a lui Lewis Padgett (pseudonim al lui Henry Kuttner) : *Fiul lui Piper* (februarie 1945), *Trei şoareci orbi* (iunie), *Leul şi unicornul* (iulie). Baldişii erau mutanţi care, în urma expunerii la radiaţiile provocate de un război nuclear, se distingeau prin absenţa totală a părului şi prin harul percepţiei extrasenzoriale. Şi mai profunde au fost mutaţiile produse în universul S. F. atunci cînd bomba atomică a încetat să mai fie o noţiune desemnînd un obiect imaginar. Autorii specializaţi, priviţi pînă atunci cu un ochi amuzat sau depreciativ, au dobîndit brusc statutul de profeţi confirmaţi de evenimente. Un statut pe care unii dintre cei mai înzestraţi l-au acceptat cu multă reticenţă, dacă nu chiar cu neplăcere, ţi- nînd seama de perspectivele îngrijorătoare ale utilizării noii forţe. Isaac Asimov, de pildă, care în povestirea *Super Neutron* (septembrie 1941) îşi imaginase modul de funcţionare a

centralelor atomo-electrice („Cred că foloseau dezintegrarea clasică a uraniului. Bombardau uraniu cu neutroni lenţi şi-l scindau în masuriu [42], bariu, raze gama şi alţi neutroni, stabilind astfel un proces ciclic [43w]), declara în 1969 că ar fi preferat să fie con-
siderat toată viaţa drept un ţicnit, decît să fie „recuperat întru respectabilitate cu preţul unui război nuclear atîrnînd mereu deasupra planetei, ca sabia lui Damocles" (91, **p.** 148). Semnificativă este şi evoluţia lui Theodore Sturgeon. In amintitul număr din decembrie 1945 al lui „Astounding Science Fiction“, el se arăta încrezător în posibilităţile energiei nucleare de a schimba lumea şi compara atenţia acordată autorilor şi iubitorilor genului cu dispreţul rrianifestat î[44]i trecut. Foarte curînd însă, politica oficială şi manevrele militarilor i-au deschis ochii. In povestirea *Memorial* (aprilie 1946), scriitorul reproşa confraţilor săi, pe care-i numea „negustori de vorbe", lipsa de responsabilitate în evaluarea pericolului atomic : „Toţi erau destul de conştienţi de teribilele potenţialităţi ale energiei nucleare. Practic, toţi erau înspăimîntaţi de această idee. Le era teamă pentru omenire, dar lor înşile nu le era teamă cu adevărat (...) pentru că nu puteau să conceapă că o întîmplare â la Buck Rogers * ar putea să afecteze prezentul".

Cît despre atitudinea opiniei publice, cu deosebire a acelei categorii din care se recrutează majoritatea cititorilor literaturii de anticipaţie, iată un comentariu din 1971 al lui Donald Wollheim, martor şi participant activ la istoria genului din ultima jumătate de secol [45] :

„Noi, care visam la energia atomică în anii treizeci, credeam că ea va aduce Utopia. Vedeam această energie luminînd oraşele, alimentînd gratuit uzinele, propulsînd astronavele către alte planete şi mari avioane luxoase prin atmosferă, ducînd la abundenţă pentru toţi.

42 Pînă al urmă, elementul 43 a fost botezat*tehneciu.
43 E vorba despre reacţia în lanţ.
44 Eroul unei cclobre benzi desenate americane, ale cârui aventuri se desfăşoară într-un viitor sifmbru.
45 Cunoscutul autor, editor şi antologist, născut in 1914, a murit în toamna anului 1985.

Tinerii de astăzi ştiu mai multe despre ea. Ei au fost crescuţi pentru a învăţa că riscă să cunoască viaţa omului cavernelor... dacă supravieţuiesc. Ei ştiu că uzinele atomice sînt concepute în primul rînd pentru ca să poată fi propulsate submarine uriaşe pline cu rachete atomice capabile să distrugă Pămîntul. Uzine nucleare pentru utilizări paşnice... asta înseamnă cheltuieli inutile, un lux (52, p. 100—101).O viziune poate nu întru totul îndreptăţită, dar primejdia care ne ameninţă nu este mai mică astăzi decît în 1971. *Science-fiction*-ul continuă deci să denunţe absurdul echilibru al terorii, sădind totodată în conştiinţa cititorilor ideea-forţă că energia nucleară poate să se prefacă dintr-o sabie a lui Damocles într-un adevărat corn al abundenţei.

LITERATURA ŞI FILM

Intr-un articol publicat cu prilejul împlinirii unei jumătăţi de secol de la moartea lui Jules Verne, Pierre Gamarra enumera printre „inventiile ştiinţifice[u] prevestite de marele scriitor „cinematograful în relief, în *Castelul din Carpaţi“* (70). Să fie de vină dorinţa de a adăuga un nou titlu de glorie vizionarului de la Amiens — sau pur şi simplu o memorie imperfectă ?... Oricum, ceea ce se întîmplă în romanul citat nu are nimic de-a face cu cinematograful. Stăpînul castelului cumpărase un portret al Stillei, primadona moartă pe scenă, înfăţişînd-o în picioare, înveşmîntată în costumul cu care fusese îmbrăcată în timpul ultimei reprezentaţii. „Or — spune autorul — datorită unor oglinzi înclinate la un anumit unghi calculat de Orfanik, cînd un mănunchi puternic de raze lumina acest portret aşezat în faţa unei oglinzi, Stilla apărea, prin reflexie, la fel de «reală» ca atunci cînd era plină de viaţă şi în toată splendoarea frumuseţii sale“. Nu putem să nu constatăm că acest „simplu artificiu de optică[44], astfel caracterizat chiar în roman, se situează sub nivelul realizărilor epocii. în 1892 şi mai înainte, existau destule aparate

capabile să dea iluzia mişcării, de la *zootropul* lui Horner la *praxinoscopui* lui Reynaud şi *cronofotograful* lui Marey. Se pare însă că, foarte preocupat de cizelarea acestei tulburătoare poveşti de dragoste, Jules Verne n-a dat importanţă aspectului ei anticipativ.

Poate că supralicitarea lui Garrtarra îşi are sorgintea într-un pasaj din cartea închinată de Marguerite Allotte de la Fuye unchiului său prin alianţă : „In acest roman, Jules Verne (...) a pus deci în slujba unei teme â la Vil- liers de l'Isle-Adam principiile fonografului, cinematografului, televiziunii, încă embrionare şi ale căror consecinţe nelimitate le prevede.* (2, p. 244). înrudirea tematică propusă mi se pare discutabilă, referirea la televiziune este lipsită de orice temei, dar numele lui Villiers nu e nelalocul lui în contextul dat : în romanul *Viitoarea Evă*, a cărui ediţie definitivă apăruse în 1886, el descria o proiecţie cinematografică.

Relaţiile dintre fantasticul-ştiinţific (căruia îi aparţine, după opinia mea, *Viitoarea Evă)* şi cea de-a şaptea artă, aflată într-o fază incipientă, înregistrează şi alte momente semnificative. Terry Ramsaye crede chiar că „Operaţia efectuată de Exploratorul Timpului era foarte asemănătoare cu declanşarea kinetoscopului, iar efectul optic încercat de aventurierul fictiv era identic cu cel încercat la vizionarea unui film proiectat cu viteză mărită* (Cf.108, p. 45). O ipoteză seducătoare, chiar dacă primul Kinetoscope Parlor s-a deschis la Londra în septembrie 1894, iar *Maşina Timpului* apăruse în „National Observer* în primăvara aceluiaşi an. Ceea ce nu înseamnă că autorul n-ar fi putut să asiste la spectacolul dat cu vreunul dintre aparatele construite de premergătorii lui Edison pe acest tărîm. De altfel, Wells a fost asociat la un proiect a cărui realizare ar fi făcut ca logodna literaturii SF cu cinematograful să fie celebrată chiar în anul naşterii celei de-a şaptea arte. Atunci, în 1895, inspirat de lectura *Maşinii timpului,* unul dintre pionierii industriei filmului, Robert W. Paul, a imaginat un mijloc de a transporta publicul „printr-o ţară minunată a timpurilor şi locurilor, fără să se mişte de pe scaune*. Era vorba despre o combinaţie de ecrane şi platforme legănătoare, care să dea iluzia „călătoriei* graţie succesiunii imaginilor. Mai tîrziu, Paul avea să descrie astfel întîlnirea sa cu tînărul autor :

„Dl. Wells s-a arătat, desigur, interesat şi a sprijinit proiectul sugerîndu-mi diferite cărţi, printre ele numărîn- du-se şi *Monştri despăruţi* de Hutchinson, pe care o mai am şi acum. Pe cît îmi a<mintesc, n-am discutat în amănunt despre

dispozitivele optice şi mijloacele de a realiza ideea ; specificaţiile se află depuse la Biroul Brevetelor. Nu mi s-a părut că dl. Wells ar manifesta vreun interes sau ar da dovadă de cunoaşterea modului de funcţionare în ceea ce priveşte filmele ; foarte puţini oameni ştiau despre ele sau despre posibilităţile lor.

El nu s-a mai interesat de proiect iar eu n-am putut să-l realizez, din lipsă de fonduri şi avînd de înfruntat opinia celor care, asemeni lui Sir August Harris, credeau cu fermitate că filmul va «muri» oricum în cîteva luni".

Filmul n-a murit — şi Robert W. Paul a fost implicat, de astă dată fără intenţie, în crearea condiţiilor necesare apariţiei primei superproducţii cinematografice. In 1896, el i-a vîndut lui Georges Melies un proiector care, transformat în aparat de filmat, a constituit punctul de plecare al unei cariere prodigioase. După şase ani, parizienii asistau la premiera unui film despre a cărui geneză Melies avea să mărturisească, mai tîrziu : .„Ideea *Călătoriei în Lună* mi-a fost sugerată de cartea lui Verne, *De la Pămînt la Luna.* în ea, oamenii nu puteau ajunge pe Lună, se roteau doar în jurul ei şi se întorceau pe Pămînt, după ce îşi ratau, de fapt, călătoria. Utilizînd procedeele lui Verne (tun şi proiectil), mi-am imaginat atunci că Luna poate fi atinsă, astfel încît să pot înscena un anumit număr de privelişti fantastice originale şi plăcute ale exteriorului şi interiorului Lunii şi să prezint cîţiva monştri selenari, adăugînd unul sau două efecte artistice (femei reprezentînd stelele, cometele etc. ; zăpadă, fundul mării etc.)" Sursa inspiraţiei lui Melies trebuie căutată şi într-un alt roman remarcabil, *Primii oameni în Lună* de Herbert George Wells, a cărui versiune franceză apăruse de curînd. Dublul model poate fi identificat cu uşurinţă, într-o succintă prezentare a subiectului filmului.

In urma unei discuţii animate, cîţiva astronomi, pur- tînd veşminte de astrologi, hotărăsc să exploreze palidul nostru satelit. Pregătind expediţia, ei vizitează o uzină cu instalaţii arborescente şi asistă apoi la turnarea tunului uriaş. Un grup de apetisante femei-marinari aduce obuzul-vagon. Exploratorii se instalează. Tunul este încărcat. Se dă comanda „foc !".

Aparatul de filmat se precipită către o Lună de ghips care primeşte obuzul drept într-un ochi. Călătorii debarcă şi admiră „clarul de Pămînt".

Urmează parada planetelor şi a constelaţiilor : Ve- nus, Saturn, Arcturus, Ursa Mare, personificată de şase figurante

ţinînd cîte o stea... Dar frigul, temutul frig selenar, îi trezeşte pe cosmonauţii *avant la lettre,* silindu-i să-şi caute refugiul în peşterile sublunare. Ei descoperă acolo ciuperci uriaşe şi seleniţi crustaceiformi, ca în romanul lui Wells. După o luptă în care umbrelele se transformă în arme de temut, se întorc pe Pămînt, cu un selenit prizonier, fiind primiţi cu onorurile cuvenite.

După cum se vede, preocuparea lui Jules Verne faţă de exactitatea calculelor şi detaliilor, ca şi satira socială a încă tînărului Wells dispar sub o avalanşă de gaguri. Ştiinţa joacă, desigur, un rol cu totul periferic în această peliculă de o fermecătoare naivitate. Melies înlocuieşte pur şi simplu bagheta magică din montările sale anterioare cu obuzul cosmic, pentru a-1 introduce pe spectator intr-un univers mirific. Substituirea unor elemente de basm cu aparate imaginare dar verosimile constituie, de altfel, un procedeu des întîlnit în literatura de anticipaţie. Dar, la Jules Verne, calul înaripat se transformă în vehicul interplanetar pentru că scriitorul crede în posibilitatea desprinderii din îmbrăţişarea de fier a gravitaţiei terestre. în ceea ce-1 priveşte pe Melies, schimbarea de recuzită nu afectează unitatea creaţiei sale, în care feeria şi miracolul ştiinţific se îngemănează şi se întrepătrund. Cum bine observă Thomas R. Atkins, „Primul film de *science Jiction* este o călătorie nebunească, născocită de un caricaturist cu un sens al umorului suprareal şi realizată de un magician înzestrat cu o ştiinţă sigură a modului în care să-şi uluiască publicul* (57, p. 7—8).

Oricît ar părea de ciudat, romanul care a sugerat ideea primei opere de excepţie a celei de-a şaptea arte a fost transpus pe ecran abia în 1958 de Byron HasRin. Din păcate, scenariştii Robert Blees şi James Leicester l-au trădat pe Jules Verne, renunţînd la impetuosul şi imaginativul Michel Ardan în favoarea unui tînăr asistent insipid şi transformînd rivalitatea dintre Barbicane şi Nicholls în ura stupidă a acestuia din urmă faţă de preşedintele Gun-Club-ului. Stupidă, pentru că Nicholls sabotează racheta cu care porneşte şi el în spaţiu, fără să ştie că la bord se află, clandestin, propria sa fiică, îndrăgostită de asistent. în final, Barbicane şi Nicholls vor ajunge pe Lună, într-unul din compartimentele rachetei, iar cei doi tineri se vor întoarce pe Pămînt. Dacă adăugăm că explicaţiile alerte şi dialogurile spirituale din roman au fost înlocuite cu o verbozitate lipsită de haz, vom înţelege de ce eforturile unor actori ca Joseph

Cot- ten, George Sanders şi Debra Paget n-au putut salva ecranizarea infidelă de la nedorita glorie de a fi „unul dintre cele mai plictisitoare filme de ***Science fiction*** realizate vreodată* (6, p. 135).

In pofida unui titlu neechivoc, *Racheta lui Jules Verne spre Lună*, filmul lui Don Sharp, a cărui premieră a avut loc în 1966, nu are nici o legătură cu ceea ce se petrecea în roman. Vom vedea că numele căpitanului Nemo va fi folosit la fel de abuziv.

Un destin cinematografic mai fericit a avut *Primii oameni în Lună.* Versiunea din 1919, datorată regizorului J. V. Leigh, „îmbogăţea* trama romanului cu un triunghi amoros şi un intrigant schematic. Ea a fost totuşi bine primită de public şi de cronicari, unul dintre aceştia făcînd risipă de elogii : „Scenele de pe Lună, care constituie, firește, partea cea mai ieşită din comun a producţiei, au fost realizate cu îndemînare şi fantezie (...). Aterizarea celor doi exploratori în mijlocul sălbaticilor şi arizilor munţi lunari, care se înalţă enigmatici în amurgul sinistru şi glacial, reprezintă o situaţie (ie o forţă şi o sugestivitate cu totul neobişnuite. în descrierea strălucitorului palat al Marelui Lunar, dl. Leigh ne oferă o notă aproape poetică. în grotesca lor frumuseţe şi originalitate, unele dintre aceste decoruri ating nivelul fantasticei arte a baletului rus* (Cf. *id,* p. 23).

După patruzeci şi cinci de ani, Nathan Juran realiza o nouă versiune, beneficiind de un scenariu ingenios. In prologul filmului, o expediţie a Naţiunilor Unite descoperă pe Lună un steag englezesc şi un document — declaraţie de luare în stăpînire a noului teritoriu, evident în numele reginei. Unul dintre semnatarii declaraţiei, datate 1899, Bedford (Edward Judd), este depistat în- tr-un sanatoriu. El povesteşte reporterilor cele întîmplate cu multe decenii în urmă. Prietenul său, profesorul Ca- vor (Lionel Jeffries), inventase o substanţă anti-gravita- ţională; acoperind cu ea suprafaţa exterioară a unei sfere, o transformase în vehicul cosmic. împreună cu Bedford şi cu logodnica acestuia, Kate (Martha Hyer), Cavor pornise spre Lună. După aselenizare, în timp ce explorau împrejurimile, sfera dispăruse. Căutînd-o, ajunseseră într-o peşteră vastă, adăpostind o vegetaţie ciudată, unde seleniţii îi salvaseră de curiozitatea agresivă a unei vaci lunare, animal centiped de mărimea unui tractor cu remorcă. Fiind duşi în faţa Marelui Lunar, profesorul îi vorbise acestuia despre istoria terestră, fără a omite războaiele. Pentru a preveni

contaminarea cu astfel de practici iraţionale, Marele Lunar hotărîse să-i reţină pe pămînteni, sperînd că semenii lor nu vor găsi o altă modalitate de a ajunge pe Lună. Bedford şi Kate izbutiseră totuşi să evadeze, dar sfera se prăbuşise în mare şi, în lipsă de dovezi, nimeni nu voise să creadă în realitatea călătoriei.

Cu toate virtuţile plastice sau ingeniozitatea lor, ambele versiuni ignoră cu seninătate ideea centrală a romanului, definită astfel într-un studiu din 1902 al lui E. A. Bennett : „Este imposibil să nu percepi în puternica şi sinistra imagine a lumii lunare un comentariu profund satiric cu privire la epoca noastră terestră de specializare[44] (59). O observaţie îndreptăţită de ceea ce constată eroii aventurii selenare : fiinţele insectiforme pe care le întîlnesc diferă între ele într-o măsură incomparabilă cu ceea ce se petrece înăuntrul speciei umane. Mesajele lui Cavor adaugă un element hotărîtor : sutele de diferenţieri şi treptele intermediare din cadrul fiecăreia sînt obţinute în mod artificial, printr-un sistem de hipertrofiere şi comprimare a trupului, membrelor şi organelor. Se creează astfel uneltele vii necesare tuturor operaţiunilor imaginabile : „Unii, care presupun că se ocupă de mecanismele cu bătăi de clopot, au nişte urechi enorme, ca de iepure, chiar în dosul ochilor ; alţii, care lucrează la delicate operaţii chimice, proiectează în afară un uriaş organ olfactiv ; alţii au picioarele plate, ca nişte pedale, cu încheieturile anchilozate ; alţii, despre care mi s-a spus că sînt suflători de sticlă, au plă- mînii ca nişte foale“. Nimic din toate acestea nu apare pe ecran. Maestrul trucajelor cinematografice, Ray Har- ryhausen, s-a mulţumit să-i travestească pe figuranţi în- tr-un fel de scarabei uniformi, poate şi din considerente bugetare. Oricum, seleniţii lui Melies erau mai aproape de cei ai lui Wells.

Atitudinea autorului faţă de modelul îndepărtat al acestei lumi monstruoase transpare în comentariile in- ventatorului cavoritei. * După ce vede cîţiva seleniţi tineri închişi în borcane din care le ies doar membrele superioare, el conchide : „...procedeul este categoric mai uman decît metoda noastră pămîntească de a-i lăsa pe copii să devină oameni, pentru a-i transforma apoi în maşini[44]. Cu mijloacele proprii celei de-a şaptea arte, Chaplin avea să reia protestul în *Timpuri noi.* Abandonînd această pistă, Nathan Juran şi scenaristul Nigel Kneale au exploatat o altă idee existentă în roman. Intervertind datele din *Războiul lumilor*, Wells îi

prezintă pe oameni în postura de cotropitori virtuali ai altor lumi. „Ce se va întîmpla dacă secretul meu va ajunge din nou pe Pâ- mînt ? se întreabă Cavor (...) Guvernele marilor puteri se vor lupta să vină aici, se vor lupta între ele şi împotriva acestor fiinţe de pe Lună*. Dar contactul între civilizaţii poate fi mortal şi din pricini cu totul anodine. In epilogul filmului, membrii expediţiei Naţiunilor Unite pătrund în oraşul sublunar pustiu şi ruinat. Bedford îşi aminteşte că, atunci cînd rămăsese pe Ltină, Cavor avea un guturai rebel. Să fie aceasta cauza pieirii civilizaţiei selenare ?... Savoarea ipotezei constă în raportarea ei la *Războiul lumilor*, în care Wells atribuise eşecul invaziei lipsei de rezistenţă a marţienilor la acţiunea bacteriilor terestre.

Aventura ecranizării incursiunilor cosmice ale lui Jules Verne şi Herbert George Wells se încheie aici, dar ^călătoriile extraordinare* şi „romanţurile ştiinţifice* au oferit cineaştilor un filon practic inepuizabil. Tocmai de aceea nu poate fi acceptată extinderea prin fraudă a acestei sfere atît de cuprinzătoare. într-o *Filmografie Jules Verne* se afirmă, de pildă, că *Nava aeriană*, producţie din 1908 a lui Vitagraph Company of America, prezentată şi sub titlul *Peste o sută de ani,* ar fi „Inspirată de *Robur Cuceritorul***. Filmul nu împrumută însă din roman nici măcar mijlocul de locomoţie aeriană. Giganticul „Albatros[44], funcţionînd pe principiul elicopterului, nu are nimic de-a face cu micul avion primitiv sau cu aripile prinse de braţele zburătorului (cf. 46, p. 11). El îşi va face apariţia pe ecran abia în 1961, fiind precedat şi în această privinţă de alte mirabile invenţii verniene.

Potrivit filmografiei mai sus amintite, prima versiune cinematografică a capodoperei *Douăzeci de mii de leghe sub mări* ar fi fost realizată, în 1905, de Wafllace Mc Cutcheon. Informaţia trebuie privită cu reticenţă, de vreme ce pelicula nu figurează în lucrarea cu caracter exhaustiv semnată de A. W. Strickland şi Forrest J. Ackerman. In 1907, Meli£s miza pe fascinaţia titlului julesvernian pentru a-şi lansa noua superproducţie, *Două sute de mii de leghe sub mări* său *Coşmarul unui pescar*, o fantezie onirică fără nici o legătură cu întîmplările din roman. In sfîrşit, în 1916, Stuart Paton realiza, după propriul său scenariu, un film care amalgama elemente din *Douăzeci de mii de leghe sub mări şi Insula misterioasă.* Căpitanul Nemo distrugea *toate* navele de război întîlnite în croazierele „Nautilus*-ului, la care participau soţia şi fiica sa, resuscitate pentru binele cauzei. Vindicta din roman părea să dobîndească astfel dimensiunea unui crez

eliberat de motivaţii personale, dar eroul era sărăcit de componenţa tragică a caracterului său complex şi contradictoriu. O altă contribuţie a lui Paton constă în descoperirea pe o insulă pierdută în ocean a unei fete îmbrăcate sumar şi botezate „Copilul naturii*. In timpul unei misiuni de aprovizionare cu alimente pe tărm (deci Nemo nu-şi mai procură hrana exdusiv din mediul marin), fata şi cîţiva marinari sînt luaţi prizonieri de un sultan local. Restul echipajului îi eliberează, după o ciocnire violentă cu soldaţii sultanului.

Îndepărtarea de spiritul operei originare se arată a fi şi în acest caz nerentabilă *din punct de vedere artistic. Spectatorii treceau însă cu vederea „adaosurile absurde* (6, p. 18) ale scenariului. Apreciind prestanţa lui Allen Holubar — Nemo şi anatomia Ednei Pendleton — Copilul naturii, ei erau cuceriţi de noutatea şi frumuseţea imaginilor submarine. De fapt, succesul filmului se datora mai ales fraţilor Ernest şi George YVilliamson, care perfecţionaseră un aparat născocit de tatăl lor, Charles, în speranţa recuperării comorilor de la bordul vaselor naufragiate. Era o sferă cu pereţi din sticlă groasă, legată de nava-bază printr-un tub articulat. Această „fotosferă[44] rezista presiunii existente la cîteva zeci de metri adîncime, cei aflaţi înăuntrul ei putînd fotografia sau filma spaţiul acvatic înconjurător, luminat de proiectoare imense. Publicaţiile de specialitate au subliniat rodul hotărîtor al acestei tehnici revoluţionare. „Filmul exercită cea mai puternică impresie cînd acţiunea este transferată în adîncul oceanului[44] scria „Moving Picture World*, la 13 ianuarie 1917, revenind peste două săptă- mîni : „Privim prin fereastra magică a submarinului
căpitanului Nemo la minunile de pe fundul mării, la stra-turile de corali şi uluitoarele grădini oceanice, la diferitele feluri de peşti, incluzînd rechinii-mîncători de oameni şi la epava unei bătrîne victime a blocadei. îi urmărim pe vînătorii adîncurilor îmbrăcaţi în echipamentul lor submarin şi hoinărind pe fundul oceanului, ^înînd animalele marine cu puşti cu aer cornprimat (cf. 46, p. 136). Interesul publicului fusese amplificat şi de ştirea că un submarin german scufundase o duzină de nave britanice chiar în zona maritimă a New York-ului.

Printre „adaosurile absurde" ale lui Stuart Paton se numărau şi cîteva personaje feminine : soţia şi fiica lui Nemo, „Copilul naturii", fiica lui Aronnax — pentru că şi ea ajungea pe „Nautilus" ! Am văzut că scenariştii l-au

înzestrat şi pe Nicholls cu o fiică, amatoare de zboruri cosmice ilicite. Vom întîlni curînd astfel de „adaosuri" şi în alte filme, care se slujesc uneori de titlurile „călătoriilor extraordinare" ca de o nadă pentru spectatorii creduli. Nu sînt fetişist în ceea ce priveşte textele ver- niene — şi nici misogin. Există însă temeiuri pe care scriitorul le-a împărtăşit Măriei A. Belloc, într-un interviu apărut în 1895. Iată pasajul în chestiune :

„Am îndrăznit să observ :

— Romanele dumneavoastră se deosebesc de asemenea de cele ale aproape tuturor colegilor-scriitori prin faptul că sexull frumos joacă un rol atit de neînsemnat.

— Neg asta *in toto,* a exclamat dl. Verne, cu o anumită căldură. Gîndiţi-vă la *Mistress Branican* şi la fermecătoarele tinere din unele dintre romanele mele. Ori de cîte ori e necesară prezenţa elementului feminin, îl veţi găsi acolo." (58)

Este evident că exigenţele şi privaţiunile zborului cosmic sau condiţiile exilului voluntar al lui Nemo excludeau prezenţa elementului feminin. Să nu omitem nici faptul că mentalitatea secolului al 19-lea era cu totul potrivnică asocierii femeii la astfel de istorii insolite. Participarea Selenei Osipov la periplul sclar descris în romanul lui G. Le Faure şi Henri de Graffigny, *Aventuri extraordinare ale unui savant rus* (1889), constituia deci o fericită excepţie.

Închizînd paranteza, să marcăm realizarea în 1929 a unei *Insule misterioase* pe care Jules Verne ar fi rene- gat-o cu vehemenţă. Spre convingere, iată un rezumat al subiectului. Contele Dakkar, un supus al regatului Het- via, şi-a consacrat viaţa explorării adîncurilor cu submarinul său perfecţionat. Trădătorul Falon, care vrea să devină stăpînul regatului, îi capturează pe conte şî pe oamenii săi, avînd nevoie de submarin pentru a-şi duce planul la îndeplinire. El nu ştie că Dakkar a construit un al doilea aparat, la bordul căruia se afla credinciosul său asistent, Nikolai. Acesta din urmă îi eliberează pe prizonieri, dar acoliţii lui Falon avariază submarinul, obligîndu-1 să coboare pe fundul oceanului. Acolo, Dakkar descoperă oraşul pierdut pe care-1 căuta de multă vreme, locuit de pitici cu capete de batracieni şi ochi bulbucaţi, avînd degetele de la mîini şi de la picioare unite printr-o membrană (funcţia creează organul!) Dakkar ucide cu

o torpilă giganticul şarpe de mare care-i teroriza şi este primit ca oaspete, împreună cu ai săi. Dar Falon a învăţat cum să dirijeze celălalt submarin şi porneşte pe urmele fugarilor. Cele două echipaje se angajează într-o luptă fără cruţare. Ţinută pînă atunci ostatică, Sonia, fiica lui Dakkar, izbuteşte să evadeze şi sabotează submarinul lui Falon. Trădătorul şi o parte dintre combatanţi sînt ucişi de explozie. Sîngele lor trezeşte instinctele primitive ale micilor locuitori ai mării; ei eliberează o caracatiţă uriaşă care atacă nava lui Dakkar. Savantul este rănit mortal în încleştarea cu monstrul răpus pînă la urmă de bravii marinari. Ajunşi la suprafaţă, Dakkar îi cere lui Nikolai să aibă grijă de Sonia şi să continue explorarea oceanului, apoi, simţind că mai are puţin de trăit, se cufundă în abis cu submarinul său transformat într-un sicriu de metal.

Elementele desprinse din *Douăzeci de mii de leghe sub mări* şi *Insula misterioasă* — savantul care cercetează universul acvatic cu un submarin perfecţionat, lupta cu caracatiţa, secvenţa finală — sînt înecate în masa unor „invenţii* narative de un gust îndoielnic. Filmul este salvat întrucîtva de jocul nuanţat al lui Lionel Barrymore (contele Dakkar) şi de splendidele imagini submarine. Spectatorii din 1929 au apreciat, de asemenea, efectele sonore, cele cîteva dialoguri orale şi faptul că pelicula fusese realizată, «cam 90%, în culori.

Aparatul fraţilor Williamson ar fi trebuit să intre în acţiune şi în 1936, cînd Victor Fleming intenţiona să ecranizeze *Douăzeci de mii de leghe sub mări*, cu Spen- cer Tracy în rolul principal. Proiectul a fost însă abandonat. „Nautilus[46]-ul avea să apară din nou pe ecran în 1941, în versiunea sovietică destul de fidelă a *Insulei misterioase*, realizată de E. A. Penzlin şi B. M. Şelinţev. Credincios textului părea să fie, după vizionarea primelor episoade şi serialul cu acelaşi titlu din 1951 (regizor Spencer G. Bennett). Dar naufragiaţii aerului întîlnesc pe insulă o frumoasă mercuriană, Rulu, aflată în căutarea unui metal radioactiv necesar fabricării unui super-exploziv cu ajutorul căruia coplanetarii săi vor să cucerească Pămîntul. Savantul Nemo (Leonard Penn) dejoacă acest plan tenebros, utilizînd armamentul de pe „Nautilus*, o puzderie de gadgeturi electronice şi un aparat care-i îngăduie să treacă prin ziduri, ca să-şi spioneze adversarii.

---

46 ...care realizase, în 1932, desenul animat parodic ***Douăzeci de mii de picioare sub mări!***

După această producţie de nivel mediu, în care piraţii din roman sînt înlocuiţi de extratereştri, ni se propune, în sfîrşit, o operă de incontestabilă valoare. In 1954, Walt Disney îi încredinţează lui Richard Fleischer realizarea unei noi versiuni cinematografice a romanului *Douăzeci de mii de leghe sub mări*. O alegere surprinzătoare : Richard era fiul lui Max Fleischer, unul dintre marii rivali ai lui Disney pe tărîmul desenului animat, în anii *30.* O alegere fericită : aşa cum pe bună dreptate afirma Pierre Gires, „Jules Verne n-a fost NICIO-DATĂ atît de onorat ca în această producţie Disney" (72). Căpitanul Nemo, interpretat cu fineţe de James Mason — căruia i-aş reproşa doar melancolia cam uniformă, lipsa momentelor de revoltă atît de pregnant înfăţişate în roman — duce o luptă necruţătoare împotriva fabricanţilor de arme şi explozivi, scufundînd navele lor purtătoare de moarte. El vrea să determine astfel guvernele să renunţe la confruntările sîngeroase ca mijloc de rezolvare a conflictelor, răzbunîndu-se totodată pe cei care i-au ucis soţia şi copilul, în tentativa de a-i smulge secretele ştiinţifice. Printre aceste secrete se numără, pa- re-se şi cel al energiei nucleare : cînd refugiul „Nauti- lus[t4]-ului, craterul stins Vulcania, este aruncat în aer, deasupra lui se înalţă teribila ciupercă...

James Mason este secondat cu brio de Paul Lukas {profesorul Aronnax), Peter Lorre (Conseil) şi Kirk Dou- glas (Ned Land). Apare şi un nou personaj, cu un rol oricum mai bine definit decît cel al „Copilului naturii[44] : otaria Esmeralda, ale cărei pozne şi „dialoguri[44] cu Land reprezintă singura concesie făcută obişnuitului public juvenil al lui Disney. Secvenţele subacvatice sînt realizate cu mijloace evident superioare celor ale fraţilor Williamson. Submarinul însuşi este conceput mai mult ca un obiect de artă decît ca aparat funcţional, salonul lui somptuos constituind o superbă replică a celui descris cu atîta risipă de amănunte în roman. Să mai adăugăm doar că, fiind unul dintre primele filme realizate în cinemascop, *Douăzeci de mii de leghe sub mări* valorifică din plin posibilităţile noului procedeu.

Tribulaţiile cinematografice ale căpitanului Nemo nu se încheie aici. în 1961, Cyril Enfield ecranizează şi el *Insula misterioasă*. Evadaţii din închisoarea sudistă se vor întîlni nu cu frumoasa mercuriană, ci cu două nu mai puţin atrăgătoare tinere naufragiate. împreună, vor trebui să înfrunte o faună de proporţii gigantice, rezultat al experienţelor nemuritorului căpitan (interpretat de Herbert Lom) care vrea să soluţioneze

astfel nevoia de hrană a omenirii. Finalul, ca şi secvenţele de început, respectă în bună măsură nu numai spiritul, dar şi litera romanului. Adevărata vedetă a'filmului este şi de astă dată Ray Harryhausen, creatorul efectelor speciale. Animarea imagine cu imagine a făpturilor enorme, prezenţa lor în cadru alături de actori, graţie procedeului Superdynama- tion, alternarea momentelor unor erupţii vulcanice surprinse pe viu cu planurile turnate în studio — toate acestea constituie o demonstraţie elocventa a perfecţiunii atinse de arta trucajului pre-cibernetic.

După o apariţie episodică în *Dirijabilul furat* al lui Karel Zeman (1967), eroul julesvernian redevine personaj central în *Căpitanul Nemo şi oraşul submarin,* film realizat de James Hill în 1969. Ceea ce se petrece pe ecran nu mai are însă nici o legătură cu „călătoriile extraordinare[44]. Nemo (Robert Ryan) este stăpînul Temple- merului, în care ajung cîţiva naufragiaţi. Ei descoperă că produsul secundar al fabricării oxigenului este aurul în stare pură şi vor să se îmbogăţească. Un monstru marin atacă aşezarea acoperită de un imens dom de sticlă. Dubla agresiune are drept rezultat o catastrofă spectaculoasă, apele oceanului invadînd oraşul.

Ultimele (?) avataruri ale personajului sînt cele din searbăda versiune a *Insulei misterioase* realizată în 1972 de Juan Antonio Bardem şi Henri Colpi, cu Omar Sharif în rolul principal şi din *Uimitorul căpitan Nemo* (Alex March, 1977). Acest din urmă film acumulează peripeţii delirante care, încă o dată, nu au nimic de-a face cu logica imaginaţiei julesvemiene. Nemo (Jose Ferrer) este readus la viaţă după o lungă hibernare pe fundul Pacificului. El se împotriveşte planurilor criminale ale savantului nebun Waldo Cunningham (Burgess Mere- dith), posesor al unui submarin perfecţionat, „Raven" şi al unui pluton de roboţi. Sînt prezente cîteva dintre poncifele genului : spionul strecurat la bordul „Nautilus[u]-ului, confruntarea celor două submarine, descoperirea civilizaţiei atlante... Magnificenţa decorurilor lui Eugene Lourie nu salvează de la mediocritate o peliculă deficitară în ceea ce priveşte construcţia dramatică şi consistenţa psihologică a personajelor.

Este reconfortant ca după un astfel de semieşec să vorbeşti despre succesul ecranizării unei alte „călătorii extraordinare*, *In faţa steagului.* Pentru a înfăţişa cinematografic drama lui Thomas Roch, savantul nebun care slujeşte, fără să ştie, planurilor tenebroase ale piratului Ker

Karraje, alias conte d'Artigas, regizorul ceh Karel Zeman a recurs la o modalitate originală. *Invenţia diabolică* (1958) recreează climatul vşrnian făcîndu-i pe actori să evolueze în universul gravurilor din superba ediţie Hetzel a operei marelui scriitor.

Maniera tradiţională poate şi ea să ofere satisfacţii artistice, cum demonstrează *Călătoria spre centrul* Pă-*mîntului,* realizată în 1959 de Henry Levin. Respectînd în bună măsură trama romanului, scenariul este totuşi tributar mitului hollywoodian al imposibilităţii de a obţine adeziunea spectatorilor în absenţa sexului frumos. Printre exploratorii subpămînteni se numără deci şi blonda Caria (Ariene Dahl), care împărtăşeşte sentimentele la început doar sugerate ale profesorului Lidenbrock, interpretat de James Mason. Fostul căpitan Nemo dă şi acestui rol substanţă şi culoare. De menţionat transferul unui episod din romanul *Douăzeci de mii de leghe sub mări:* descoperirea vestigiilor Atlantidei, recreate în studio cu un simţ al fabulosului care înnobilează şi celelalte chipuri ale lumii subterane.

Versiunea din 1977 a spaniolului Juan Piquer, destul de fidelă subiectului vernian, mizează şi ea pe seducţia ambianţei stranii şi a evenimentelor spectaculoase. Două secvenţe rămîn în memoria spectatorilor : navigaţia pe oceanul interior, tulburat de încleştarea titanică a monştrilor preistorici şi erupţia vulcanică finală.

După spaţiul cosmic, după adîncurile marine şi terestre, văzduhul e noua scenă pe care se desfăşoară acţiunea unei pelicule din 1961, inspirată de două „călătorii extraordinare[46] avind acelaşi personaj central : *Robur Cuceritorul* şi *Stăpînul lumii.* Optînd pentru cel de-al doflea titlu, scriitorul Richard Matheson a ccnstruit un scenariu inteligent, în care Robur nu e doar inventatorul genial alunecînd în megalomanie din pricina obtuzităţii agresive a celor din jur, ci şi un idealist fanatic, utilizîn- du-şi invenţia ca să impună statelor, prin demonstraţii de forţă, abolirea definitivă a războiului. O idee generoasă, trădată de interpretarea neconvingătoare a (totuşi) celebrului Vincent Price şi de paupertatea mijloacelor puse la dispoziţia regizorului William Witney.

Încheind aici rapida trecere în revistă a ecranizărilor unor romane verniene, să vedem cum a valorificat cinematograful „romanţurile ştiinţifice[44] ale lui H. G. Wells (fără a mai reveni la *Primii oameni în Lună). In* 1921, Urban Gad realiza, pentru studioul Corona-Film din Berlin, *Insula dispăruţilor,* în care un

savant nebun supunea animalele unor experienţe monstruoase. Ideea pare împrumutată din *Insula doctorului Moreau*, dar romanul avea să fie transpus pe peliculă de Erle C. Ken- ton în 1932. *Insula sufletelor pierdute* se bucură de aprecieri elogioase în istoriile celei de-a şaptea arte graţie mai ales performanţei actoriceşti a lui Charles Laughton. Spre deosebire de personajul wellsian a cărui obsesie ştiinţifică îl face insensibil la chinurile animalelor torturate pentru a deveni, temporar, semioameni. Moreau-Laugh- ton este un sadic, o personificare a Răului. Scenariştii Waldemar Young şi Philip Wylie şi-au îngăduit şi alte inovaţii. Ei au „creat[44] femeia-panteră Lota (Kathleen Burke) al cărei sex-appeal este testat pe naufragiatul
Edward Parker[47] (Richard Arlen). Tentativa eşuează numai pentru că unghiile Lotei seamănă prea mult cu ghearele felinei originare. Un alt personaj inexistent în roman este Ruth Walker (Leila Hyams), care debarcă pe insulă căutîndu-şi logodnicul. Moreau vrea să folosească prilejul pentru a realiza experimentul ratat, unind-o pe Ruth cu Ouran, omul-maimuţă, dar asistentul său, Mont- gomerry, îi ajută pe cei doi tineri să fugă. Intr-un final halucinant, monstruosul demiurg este sfîşiat de oamenii- animale, Lota îl împiedică pe Ouran să-l atace pe Parker, amîndoi pierind în încleştarea sîngeroasă, iar logodnicii se îndepărtează de insula sufletelor pierdute.

Semnificativ pentru primirea de care s-a bucurat filmul în rîndul spectatorilor avizaţi este finalul cronicii lui D. I. Suchianu, din „Adevărul Literar şi Artistic[44] : „îşi poate oricine închipui cît este de greu să se redea, fără a sombra în ridicol, o asemenea subtilă bazaconie. E drept că nu-i aci o simplă născocire naivă de romancier foiletonist, ci o fantezie de excelentă calitate, cu farmec logic şi coherenţă internă, ieşită din mintea lui Wells, adică a celui mai mare maestru al genului. Dar transpunerea tuturor acestor lucruri în imagini de cinematograf, unde evidenţa inerentă prezentării vizuale nu iartă nici o prostie şi nici o greşeală — redarea pe ecran a acestui amestec delicat de nebunie, comic, frică, grandios, a acestei combinaţii de ştiinţă şi vis, turnarea tuturcr acestor sentimente în imagini şi în mişcări de joc actoricesc — era o sarcină artistică neobişnuit de grea. Iată de ce am fost adînc impresionat de reuşita obţinută[44] (86).

Wells, în schimb, şi-a declarat public nemulţumirea.

47 In roman, numele personajului este Edward Prendick.

Această atitudine ar fi fost îndreptăţită în legătură cu noua versiune din 1977, astfel prezentată în pliantul distribuit la intrarea în sală : „American International Pic- tures a arătat foarte limpede că nu are de gînd să realizeze un remake, ci a hotărît să situeze acţiunea *Insulei doctorului Moreau* în 1911, furnizînd mijloace nelimitate de abordare a filmului nu ca o fantezie sau o operă de science fiction, ci ca şi cum realizatorii lui ar crede că fiecare lucru care se întîmplă pe insula Doctorului se poate întîmplă[44] (Cf. 37, p. 246). O intenţie lăudabilă, numai că realizatorii — scenarişti John Herman Shaner şi Al Ramrus, regizorul Don Taylor — au făcut din Mo- reau un genetician care operează transformarea animalelor în oameni, cu acelaşi îndoielnic succes, prin... injecţii cu cromozomi. Întrucît lucrul acesta ar fi trebuit să se întîmple în 1911, e limpede că el nu s-ar fi putut întîm- pla. Pe de altă parte, renunţarea la ideea wellsiană a prezenţei durerii ca însoţitor inseparabil al experimentului înlătură temeiul conflictului latent, diminuînd simţitor credibilitatea exploziei de violenţă din final.

Wells a apreciat adaptarea pentru ecran a *Omului invizibil* (James Whale, 1933), socotită a fi o izbîndă artistică. Filmul a beneficiat de o echipă prestigioasă : un scenarist ingenios şi cu o bună ştiinţă a dialogului, dramaturgul, R. C. Sheriff ; un actor, Claude Rains* care cîştigă pariul de a-şi impune personalitatea fără a fi vizibil decît cîteva zeci de secunde, fti final ; un maestru al efectelor speciale, John Ful ton ; şi un regizor capabil să supună toate aceste puternice individualităţi propriei sale viziuni unificatoare. De altfel, Whale îşi dovedise harul în 1931, realizînd celebrul *Frankenstein*$_y$ vag inspirat de romanul omonim al lui Mary Shelley.

Hollywoodul a avut fler atunci cînd a recurs la un regizor englez. O bună parte a succesului statornic al romanului se datorează atmosferei specific insulare, galeriei de personaje rustice care slujesc drept fundal animat dramei lui Griffin, alimentînd-o în bună măsură cu meschinăria şi lipsa lor de comprehensiune. Whale a ştiut să tălmăcească aceste elemente în limbajul celei de-a şaptea arte, fără a trăda *spiritul* wellsian. In ceea ce priveşte *litera*, abaterile nu mi se par esenţiale. Potrivit canoanelor acum cunoscute, Griffin are o logodnică, Flora, fiica doctorului Cranley, al cărui asistent este. Cît despre megalomania şi acţiunile lui criminale — uciderea lui Kemp, provocarea deraierii unui tren de pasageri

— ele sînt puse explicit pe seama substanţei pe care a absorbit-o pentru a deveni invizibil. In sfîrşit, scena morţii este superioară, cinematografic, celei din roman. Acţiunea se petrece iarna. Silit să umble gol, pentru a scăpa de urmăritori, Griffin se refugiază într-un hambar, îngropîndu-se în fîn ca să-şi dezmorţească trupul îngheţat. Fermierul sesizează o mişcare suspectă şi dă alarma. Oamenii înconjoară hambarul şi-l incendiază. Gonit de flăcări, Griffin este trădat de urmele paşilor săi pe zăpadă şi împuşcat de un poliţist. Pe măsură ce viaţa îl părăseşte, corpul îi redevine vizibil.

O temă atît de promiţătoare din punct de vedere spectacular nu putea să nu ispitească şi alţi cineaşti, chiar dacă ambiţia şi înzestrarea lor n-au fost la înălţimea celor ale lui James Whale. In 1940, Joe May realiza *Omul invizibil revine*, cu Vincent Price în rolul principal. Geoffrdfy Radcliff este acuzat pe nedrept de crimă. Pentru a scăpa de pedeapsa nemeritată, el apelează la fratele defunctului Griffin, care-i inoculează substanţa miraculoasă. Radcliff îl descoperă pe criminal şi-şi dovedeşte nevinovăţia. Rănit, el îşi recapătă vizibilitatea graţie sîngelui primit prin transfuzie de la fata pe care o iubeşte. Un subiect banal, căruia i s-au grefat impecabilele efecte speciale ale aceluiaşi John Ful ton.

Dacă filmul lui Joe May încearcă să menţină o legătură, fie ea şi exterioară, cu opera wellsiană (fratele lui Griffin), următoarele variaţii pe tema dată nu mai păstrează decît cuvîntul magic. *Femeia invizibilă* (Edward Sutherland, 1941) este o comedie întemeiată mai ales pe starea de perpetuă confuzie a eroinei, care apare şi dispare fără voie. *Agentul invizibil* (Edwin Marin, 1942) narează aventurile unui brav spion american paraşutat în Germania. *Răzbunarea omului invizibil* (Ford Beebe, 1944) aduce în prim plan un ocnaş evadat care-i pedepseşte pe cei vinovaţi de condamnarea lui nedreaptă. *Abbott şi Costello se întîlnesc cu omul invizibil* (Charles Lamont, 1951) propune spectatorilor o bufonadă de un gust îndoielnic, ca mai tot ceea ce a produs celebrul şi insipidul cuplu cOmic de peste ocean. Mai amintesc peliculele realizate de cinematografiile japoneză, *Monstrul invizibil* (Tsuneo Kobayashi, 1958), mexicană, *Omul care a devenit invizibil* (Alfredo B. Crevenna, 1958), spaniolă, *Invizibilii* (Jaime Salvador, 1959), germană, *Invizibilul* (Raphael Nussbaum, 1964), italiană, *Flashman* (J. Lee Donan, 1967).

Intr-un roman din 1930, *Dictatura domnului Parham,* Wells se alinia cvasitotalităţii intelectualilor şi artiştilor vremii, exprimînd o opinie drastică : „...noile filme vorbitoare erau o răsunătoare decepţie...[44] Că scriitorul nu era un inamic al celei de-a şaptea arte, în general, o demonstrează faptul că, în 1929, scrisese scenariul pentru un film mut, *Regele care a fost un rege,* rămas în stadiul de proiect. Curînd şi resentimentele lui faţă de „talkies" aveau să dispară, în bună măsură diatorită unui producător inteligent şi persuasiv, Alexander Korda. Din colaborarea lor s-a născut ceea ce unii comentatori consideră drept „cel mai extraordinar film de *Science fiction* dinainte de război“ (72), *Lucrurile viitoare* (William Cameron Menzies, 1936).

Acceptarea propunerii lui Korda îşi are explicaţia, desigur şi în reacţia negativă a lui Wells faţă de transpunerile cinematografice ale romanelor sale. I se oferea acum şansa de a contribui decisiv la adaptarea pentru ecran a unei cărţi pe care o publicase relativ recent şi la care ţinea în mod deosebit, *Chipul lucrurilor viitoare : revoluţia finală* (1933). Dar şi mai importantă era, pentru el, posibilitatea de a folosi un mediu cu o atît de largă răspîndire spre a-şi face cunoscut mesajul *urbi et orbi*. Şi nu era vorba despre mesajul implicit al operelor de tinereţe, cărora li se datorează în primul rînd perenitatea scriitorului. De mai bine de trei decenii, un torent de conferinţe, broşuri, lucrări semi-documentare de mai mare întindere se revărsa asupra lumii, încercînd să impună punctul de vedere şi soluţiile wellsiene privind prezentul şi viitorul omenirii. Prima tentativă cinematografică a lui Wells se înscria pe aceeaşi orbită : *Regele care a fost un rege* era, în esenţă, o vehementă condamnare a războiului şi a profitorilor de talie internaţională. Scenariul reprezenta însă, aşa cum avea să recunoască autorul mai tîrziu, „un efort întrutotul amatoricesc* (Cf. 3, p. 54). Doar parţial încununat de succes a fost şi efortul de a adapta *Chipul lucrurilor viitoare,* pentru că — îi dăm din nou cuvintul lui Wells — „Cartea pe care se întemeiază această poveste este, în esenţă, o *dezbatere* imaginară despre forţele şi posibilităţile sociale şi politice, iar un filon nu este locul potrivit pentru discuţii* (Cf. *id.,* p. 55). Să vedem însă despre ce poveste e vorba.

Ne aflăm în 1940, în Everytown, localitate imaginară a cărei piaţă centrală seamănă, nu întîmplător, cu londoneza Oxford Circus. E ajunul Crăciunului şi oamenii se grăbesc spre casă cu braţele încărcate de daruri. Atmosfera sărbătorească este minată de afişele ziarelor care clamează că lumea a

ajuns „In pragul războiului*. Despre acest pericol iminent se discută şi în casa lui John
Cabal (Raymond Massey). Harding (Maurice Braddell) declară că singurul lucru care-1 preocupă, fie pace sau război, este să-şi poată contiua cercetările medicale. Iar Passworthy (Edward Chapman) susţine chiar că războiul constituie un stimulent cultural. Doar Cabal îşi avertizează prietenii că „Dacă nu punem capăt războiului, războiul ne va pune capăt[48]. * Curînd, radioul anunţă că avioane inamice se apropie de oraş. Mulţimea intră în panică. Bombele încep să cadă, distrugînd clădirile şi ucigînd oamenii.

Secvenţele următoare sînt consacrate războiului îndelungat, purtat cu mijloace tot mai perfecţionate. Europa este prada unei stranii maladii : un irepresibil impuls de a rătăci pînă la prăbuşirea în moarte. In 1966, Everytown-ul, o mare de ruine, a devenit reşedinţa Bossului (Ralph Richardson). Acest mic tiran local întruchipează tot ceea ce ura Wells : militarismul, politicianismul retrograd, obtuzitatea agresivă. Frank Mc Connell crede chiar că personajul reprezintă „o parodie acidă a unui dictator fascist* (28, p. 213). Interpretarea nu mi se pare abuzivă. Cu numai doi ani în urmă, scenaristul scria în prefaţa la o selecţie din romanele sale : *„Dictatura domnului Parham* este o carte despre un dictator — şi iată că peste tot se ivesc dictatorii...[u], iar mai jos : „Cine mai are nevoie de toanele imaginare ale d-lui Parham la Whitehall, cînd îl putem urmări zilnic pe dl. Hitler în Germania[44] (90) Nepăsător faţă de mizeria din jur, Bossul se războieşte cu Triburile de pe Coline. Pentru a obţine o victorie decisivă, ar avea nevoie de aviaţie, dar aparatele rămase nu pot fi reparate din lipsă de materiale. Acelaşi motiv îl împiedică pe Harding, care a supravieţuit războiului, să-şi continue cercetările. Un ciudat avion aterizează în ©raş. Din el iese John Cabal, care-i declară Bossului că este trimisul Aviatorilor, un grup de savanţi hotărîţi să transforme haosul într-o societate guvernată de „Lege şi înţelepciune[44]. Bossul nu se lasă impresionat şi îl întemniţează, dar, în timp ce pregăteşte atacul final împotriva Triburilor, Cabal izbuteşte să trimită un mesaj Aviatorilor. Curînd, ei sosesc şi lansează un gaz care anihilează orice rezistenţă. Bossul nu rezistă acţiunii substanţei purificatoare. „E mort şi lumea lui a murit o dată cu

48 Avertismentul apărea, cu şaisprezece ani în urmă, Intr-o formulare aproape identică : „Războiul e ceva oribil, din ce în ce mai oribil şi mai înspăimîntător, încît, dacă nu-i punem capăt, în mod precis va pune el capăt societăţii umane[44] (105, p. 587).

el[tt] proclamă Cabal, privind trupul neînsufleţit.

Everytown-ul este reconstruit de maşini uriaşe, în interiorul unui munte. Un nou salt în timp, pînă în 2036. Oraşul condus de Oswald Cabal, nepotul lui John, este înzestrat cu o seamă de atribute ale progresului tehnico- ştiinţific : mobilier transparent, lumină solară artificială în fiecare apartament, radio-receptoare şi emiţătoare miniaturizate, televiziunea globală, etc. împotriva acestui mod de trai se ridică sculptorul Theotocopoulos (Cedric Hardwicke), propovăduind întoarcerea la zilele în care viaţa era „scurtă şi clocotitoare şi fericită[44]. El se opune cu îndîrjire intenţiei lui Cabal de a trimite în jurul Lunii un vehicul propulsat de un gigantic tun electric, pasagerii urmînd să fie propria sa fiică şi fiul prietenului său Passworthy (evident, nepotul personajului din secvenţele iniţiale). Mulţimea aţîţată de sculptor încearcă să zădărnicească proiectul, dar Cabal declanşează lansarea şi urmăreşte împreună cu Passworthy începutul călătoriei, pe o vastă „oglindă spaţială[44]. Dialogul lor exprimă atît de pregnant finalitatea peliculei încît merită să fie reprodus in extenso :

„CabaZ: — Acolo — ei sînt acolo ! Licărirea aceea slabă de lumină'.

Passworthy : — Simt că ceea ce am făcut este monstruos.

Cabal : — Ceea ce am făcut este magnific.

Passworthy : — Se vor întoarce ?

Cabal : — Da. Şi vor porni iar şi iar, pînă ce vor ateriza şi Luna va fi cucerită. Acesta e doar începutul.

Passworthy : — Şi dacă nu se vor întoarce — fiul meu şi fiica ta, Cabal ?

Cabal: — Atunci vcr porni îndată alţii.

Passworthy : — O, doamne, va fi cîndva o eră a fericirii ? Nu vom avea niciodată odihnă ?

Cabal : — Destulă odihnă pentru fiecare om — prea multă, şi prea curînd, şi o numim Moarte. Dar pentru Om nu există odihnă şi nici sfîrşit. El trebuie să meargă mai departe, din cucerire în cucerire. Mai întîi această mică planetă cu meandrele şi distanţele ei, şi apoi toate legile spiritului şi materiei care-1 ţin în friu. Apoi planetele apropiate şi, în sfîrşit, străbătînd imensitatea, stelşle. Şi cînd va fi cucerit toate adîncurile spaţiului şi toate misterele timpului, abia atunci va începe.

Passworthy : — Dar... sîntem nişte fiinţe atît de mici.

Sărmana omenire atît de fragilă, atît de firavă. Mici... mici animale.

Cabal : — Mici animale. Dacă nu sîntem decît animale, trebuie să smulgem fiecare frîntură de fericire şi să trăim şi să suferim şi să dispărem, mulţumindu-ne cu ceea ce au făcut şi fac celelalte animale. Atît — sau asta (arătînd spre imaginea spaţiului din oglindă) : întregul univers sau nimic. Ce va fi Passworthy ? Ce va fi ?[tt]

întrebarea este pur retorică. Wells îşi formulase opţiunea cu peste trei decenii în urmă, în finalul romanului *Hrana zeilor*, prin glasul fiului uriaş al lui Cossar : „Să creştem fără sfîrşit... Să creştem... Pînă ce Pămîntul nu va mai fi decît o treaptă... Pînă ce spiritul se va elibera de teamă şi va ajunge... Îşi aruncă braţele spre cer — *Acolo* !“ Comentatorii filmului nu semnalează această consonanţă semnificativă, neuitînd în schimb să sublinieze, cum face John Baxter, permanenţa credinţei well- siene eronate într-un viitor tehnocratic (3, p. 54—55 şi 63). Discuţia depăşeşte cadrul pe care mi l-am propus, dar nu e niciodată de prisos să reclamăm ca o operă de mare complexitate ideatică să fie tratată ca atare.

Drumul de la carte la film a fost lung şi anevoios, în volumul consacrat aventurilor sale cinematografice finalizate (51), Wells se referă la formele succesive ale proiectului şi ale scenariului, mulţumind producătorului, scenaristului Lajos Biro şi regizorului Menzies pentru generozitatea cordială cu care îi împărtăşiseră experienţa lor de cineaşti cu mai vechi state de serviciu. Ce anume din roman a supravieţuit acestor prefaceri şi sfaturi colegiale ? Avertismentul împotriva războiului capabil să distrugă civilizaţia şi să ducă la o nouă barbarie. Şi soluţia tipic wellsiană : intervenţia salvatoare a unui grup de oameni de ştiinţă şi de acţiune, organizatori ai statului mondial utopic. Aceste idei-forţă au fost încorporate în istorii concepute ad hoc : destinul lui John Cabal, mărirea
şi decăderea derizoriei feude a Bossului, conflictul stîrnit de proiectul selenar. Adausuri inspirate, vădind capacitatea de adaptare la specificul unui alt mod de expresie artistică. De altfel, Wells nu s-a complăcut în postura de scenarist. Cu binecuvîntarea lui Korda, el s-a adresat direct echipei de filmare, explicîndu-şi intenţiile şi pretenţiile. Iată cîteva fraze dintr-un memento, concludente pentru viziunea lui despre viitor : „Lucrurile, structurile vor fi în general mari dar nu

monstruoase. Oamenii nu vor fi reduşi la servitute şi uniformitate, ci se vor bucura de libertate şi diversitate. Toate prostiile întîlnite în filme ca *Metropolis*-ul lui Fritz Lange (sic) despre „muncitori roboţi[44] şi ultra zgîrie-nori etc. trebuie să dispară din minţile dumneavoastră înainte de a lucra la acest film. Ca o regulă generală, trebuie să înţelegeţi că tot ce a făcut Lange în *Metropolis* este exact contrariul a ceea ce dorim noi să facem aici[44] (Cf 3, **p.** 63). Nu pot să nu observ că exclusivismul începe să semene aici a idiosincrasie. In definitiv, Lang nu făcea decît să prevină asupra evoluţiei posibile a unor tendinţe existente în realitatea timpului său — transformarea muncitorilor în maşini vii, creşterea oraşelor pe verticală — aidoma lui Wells cînd avertiza împotriva consecinţelor catastrofale ale războiului. Un avertisment care nu a trecut neobservat. Povestind subiectul filmului, D. I. Suchianu scria : „Survine războiul de care ne temem noi astăzi. Adică război de exterminare reciprocă, nu numai a armatelor beligerante, ci şi a celor două populaţii civile respective. S-au distrus, brusc, toate fabricile : s-au prăbuşit, în cîţiva ani, toate casele. Un «reînceput» de civilizaţie este dacă nu imposibil, în tot cazul foarte, foarte greu. Este aci o idee sociologică foarte interesantă. Civilizaţia capitalistă există graţie unei acumulări migăloase de valori trecute, acumulare de eforturi multe care se întind pe un lung trecut. Bombele, gazele, gloanţele au distrus *Istoria*$_{y}$ au anihilat această adunare de munci seculare[44] (87).

încă de la premieră, filmul a generat aprecieri diametral opuse. „Un spectacol magnific[44] scria cronicarul lui „Time[44], în vreme ce colegului său de la „The Nation[44]
i se părea „intolerabil de plicticos" (Cf. 37, **p.** 88). Perspectiva deceniilor nu a dus la apropierea punctelor de vedere. John Brosnan consideră că pelicula „dezamăgeşte şi din punct de vedere tehnic, cu toate că Alexander Korda angajase cîţiva dintre specialiştii de frunte ai Hollywoodului" (6, p. 60). Iar Jeff Rovin afirmă, la fel de peremptoriu, că „*Lucrurile viitoare* utiliza tehnici ale producţiei cinematografice la fel de bune, dacă nu chiar mai bune decît tot ceea ce fusese realizat anterior la Hollywood* (43, p. 29). Fără a mă erija în arbitru, trebuie să spun că, după ce am văzut filmul în 1981, l-am inclus în cinemateca mea imaginară. Nu voi încerca să eludez grandilocvenţa unor dialoguri, lipsa de fluenţă a montajului în unele secvenţe, jocul mediocru al unor actori sau inadecvarea

costumaţiei futuriste. Dar *Lucrurile viitoare* rămîne un punct de referinţă în istoria celei de-a şaptea arte datorită concepţiei de ansamblu, suflului pasionat care-1 străbate, interpretării lui Ralph Richard- son şi Raymond Massey. O menţiune deosebită se cuvine finalului apoteotic, susţinut de muzica inspirată a lui Arthur Bliss.

O legendă tenace susţine că Wells a fost nemulţumit de ultima formă a scenariului, care nu-i mai aparţinea în exclusivitate. Publicarea de către el a acestei forme demonstrează contrariul, ca şi continuarea colaborării cu Alexander Korda. In 1936 a avut loc şi premiera filmului *Omul care poate face minuni,* în regia lui Lothar Mendes, scenariul lui Wells constituind o adaptare a fanteziei sale satirico-utopice cu acelaşi titlu. Este ultimul proiect cinematografic wellsian concretizat, cu toate că scriitorul a avut şi alte gînduri de acest fel, ca de pildă, după tragedia Hiroşimei, un film despre pericolul războiului atomic (Cf. 28, p. 220).

în primăvara anului 1979, un studio cinematografic canadian dădea faliment cu puţin timp înaintea anunţatei premiere a filmului *Chipul lucrurilor viitoare*, care a fost totuşi distribuit în Canada şi în Europa. Genericul pretinde că scenariul este „sugerat de romanul lui H. G. Wells*, dar ceea ce se petrece pe ecran nu are nici o legătură cu scriitorul şi cartea lui. Spre convingere, iată subiectul, în cîteva rînduri. Omus, creatorul unei armii de roboţi, dă un ultimatum bazei lunare New Washington, cerîndu-i să i se supună, sub ameninţarea distrugerii Pămîntului. Paşnicii locuitori ai bazei nu dispun de mijloacele necesare pentru a se împotrivi, dar un grup condus de John şi Jason Caball se îndreaptă spre planeta
lui Omus, Delta III şi reuşeşte să zădărnicească agresiunea... O *operă spaţială puerilă,* realizată cu un buget ridicol pentru cerinţele genului şi cu o echipă mai mult decît modestă.

înainte de a se angaja în elaborarea numeroaselor lucrări de ficţiune şi eseuri antirăzboinice, Wells a publicat un roman care dădea avertismentului dimensiuni cosmice. Virtualităţile cinematografice ale *Războiului lumilor* (1898) au ispitit Hollywoodul de la mijlocul deceniului al treilea. în 1925, Cecil B. De Miile a achiziţionat dreptul de ecranizare pentru „Paramount[44], dar dificultăţile transpunerii l-au făcut să renunţe la proiect. In 1930, studioul l-a contactat în acelaşi scop pe Serghei Eisenstein, care a abandonat cu

apendice superior ca o cobră gata de atac. Vivian Carol Sobchack consideră pe drept cuvînt că această creaţie a directorului artistic Al Nozaki ar fi putut fi cu greu mai sinistră şi de o mai stranie frumuseţe (45, p. 77). Pe de altă parte, viziunea este oricum mai sugestivă decît cea din roman pentru era avioanelor cu reacţie şi a OZN-u- rilor. După cum invincibilitatea invadatorilor este mai credibilă cînd însăşi bomba atomică se arată neputincioasă faţă de cîmpul de forţă care-i protejează. în general, efectele speciale merită Oscar-ul cu care au fost răsplătiţi Gordon Jennings şi echipa lui. Un veritabil tur de forţă a fost realizat în secvenţele care descriu *războiul lumilor* — de fapt, o agresiune brutală, fără putinţă de ripostă. Raza emisă de capul „cobrei[44] preface oamenii în cenuşă, topeşte metalele, dărîmă clădirile într-un infern de explozii nimicitoare.

Apreciind spectacolul de pe ecran, nu pot fi de acord cu Pierre Gires cînd afirmă că avem de-a face cu o „Realizare căreia nu i se poate aduce nici o critică...[44] (72). Este supărătoare, mai întîi, intriga amoroasă convenţională născocită de scenarist, chiar dacă producătorul George Pal ne asigură că ea a fost impusă de vicepreşedintele studioului „Paramount[44], convins că numai aşa se poate obţine succesul de casă scontat. în raport cu spiritul cărţii şi cu ateismul scriitcrului, mi se pare inacrceptabilă şi secvenţa finală : un aparat marţian se prăbuşeşte în faţa unei biserici înţesate cu fugari ; trapa lui se întredeschide, lăsînd să iasă mîna cu trei degete a unui invadator muribund ; „Am implorat toţi înfăptuirea miracolului[44] spune eroul, în sunet de clopote ; şi miracolul s-a înfăptuit prin intermediul bacteriilor, inexistente pe Marte. In ceea ce-i priveşe pe interpreţii rolurilor principale, Jeff Rovin califică jocul lui Gene Barry drept „stupid* (43, p. 104), iar John Brosnan îi reproşează actriţei Ann Robinson „placiditatea[44] (6, p. 92). Din păcate, amîn- doi nu sînt departe de. adevăr.

După şase decenii şi jumătate de la tentativa ratată a lui Robeft W. Paul, a avut loc premiera *Maşinii timpului.* Scenaristul Da vid Duncan şi regizorul George Pal au respectat, în linii mari, textul, adăugind cîteva elemente care actualizează fără ostentaţie fabula wellsiană. în drumul său prin viitor, Exploratorul Timpului — numit, în film, George — se opreşte în 1917, 1940 şi 1966. De fiecare dată, el este martorul unor conflagraţii din ce în ce mai nimicitoare, ultima,

purtată cu arme atomice, făcînd să se ridice din adîncuri un ocean de lavă, care acoperă Londra şi împrejurimile ei. George trebuie să-şi continue călătoria ultrarapidă, aşteptînd ca eroziunea să-l elibereze din temniţa de lavă solidificată... Avertismentul e întărit de o altă secvenţă datorată realizatorilor filmului. Condus de Weena, una dintre fiinţele fragile de la suprafaţă, într-un fel de muzeu al trecutului, George descoperă „inelele care vorbesc[44]. Rotit deasupra unui panou luminos, unul dintre aceste ingenioase aparate de înregistrare face să se audă o voce : „Războiul dintre est şi vest, care dura de 32f6 de ani, a luat sfîrşit. N-a mai rămas nimic cu care să luptăm şi sîntem prea-puţini ca să continuăm lupta. Atmosfera e atît de saturată de germeni mortali, încît nu mai poate fi purificată, nu mai există nici un loc curat pe această planetă[44].

La activul ecranizării trebuie să menţionăm şi interpretarea convingătoare pe care o dau Rod Taylor şi Yvette Mimieux personajelor George şi Weena, a căror idilă abia schiţată aruncă o lumină palidă asupra tabloului tragic al distrugerii şi regresiunii. Călătoria în timp este realizată cu mijloace simple dar de mare efect spectacular. Trecerea anilor şi a deceniilor este sugerată prin trucuri ingenioase, cum ar fi schimbarea rapidă a veşmintelor unui manechin aflat într-o vitrină. O reuşită o constituie şi morlocii cu ochi fosforescenţi din cavernele cufundate în tenebre.

S-a reproşat filmului că a renunţat la tulburătoarele imagini ale Pămîntului muribund din ultima parte a romanului. Dar teoria morţii termice fusese de mult abandonată de ştiinţă, iar realizatorii şi-au concentrat atenţia, în mod firesc, asupra conflictelor şi relaţiilor umane. Mai întemeiată pare, la prima vedere, obiecţia privind „trădarea[44] intenţiei de a trage un semnal de alarmă în legătură cu adîncirea prăpastiei dintre exploataţi şi exploatatori, proces care duce, în viziunea alegorică a autorului, la divizarea omenirii în două specii diferite. Filmul nu eludează ideea, diminuîndu-i ce-i drept impactul prin dinamitarea teribilului *modus vivendi* al anului 802701. înainte de a se întoarce în timpul său, George şi eloii treziţi de el din apatia fatală incendiază imperiul subteran al morlocilor. Iar Exploratorul porneşte din nou spre viitor, pentru ca, aşa cum presupune prietenul său David, singurul care crede în incredibila călătorie, „să-i ajute pe eloi să construiască o lume... o lume nouă şi pentru el...[44]

Soluţia aleasă de realizatori nu mi se pare a fi repro-

babilă, din unghiul dublei justificări a lecturii într-o cheie modernă şi a transpunerii pe un alt tărîm al artei. In definitiv, Exploratorul nu împărtăşeşte nici în roman resemnarea abulică a eloilor, ripostînd cu violenţă atacurilor speciei subpămîntene; iar incendierea cavernelor este într-un fel prefigurată de focul care mistuie pădurea... Cît despre minimalizarea avertismentului wellsian să recunoaştem că pericolul războiului, denunţat cu consecvenţă în film, este mai real şi de o covîrşitoare însemnătate pentru supravieţuirea omenirii.

Criteriul cronologic pe care l-am adoptat mă obligă să închei această retrospectivă cu trei producţii minore, realizate de acelaşi regizor de duzină, Bert I. Gordon. *Satul uriaşilor* (1965) şi *Hrana zeilor* (1976) nu păstrează din romanul *Hrana zeilor* (1904) decît ideea substanţei care determină creşterea simţitoare a dimensiunilor animalelor şi oamenilor. In primul film, cîţiva adolescenţi ingerează substanţa miraculoasă şi-şi exercită supremaţia fizică asupra celor din jur, pînă ce se descoperă antidotul şi totul revine la normal. Al doilea se mulţumeşte să exploateze situaţiile create de gigantizarea unei colonii d

eşobolani ; cînd aceştia asediază o fermă, eroul de serviciu dinamitează un baraj şi apa astfel eliberată îi îneacă pe ferocii atacatori. Nimic din sensul profund al romanului
— despre care Wells spunea că „începea ca o bufonerie dezlănţuită despre schimbarea proporţiilor prcdusă de oamenii de ştiinţă şi sfîrşea cu lupta eroică a acestui nou şi puţin răspîndit mod de a trăi pe scară mare împotriva vieţii colcăitoare, pe scară mică, de pe Pămînt“ (106, p. 654) — nu transpare în aceste pelicule menite doar să amuze sau să biciuiască nervii spectatorilor. *Imperiul furnicilor* (1977) mizează tot pe gigantism, pu- nîndu-1 de astă dată pe seama efectului radioactivităţii deşeurilor atomice depozitate în junglă. (Cu exact douăzeci de ani în urmă, în *începutul sfîrşitului,* Gordon trimitea asupra Chicago-ului un roi de insecte devenite uriaşe din pricina izotopilor radioactivi folosiţi pentru a mări productivitatea solului.) Filmul şi povestirea cu acelaşi titlu indicată ca sursă de inspiraţie au în comun doar... furnicile, care, la Wells, sînt de dimensiuni obişnuite, angoasa instilată de autor datorîndu-se inteligenţei lor cvasiumane.

Succese de prestigiu, realizări meritorii, eşecuri... Dialogul continuă, în tentativa lăudabilă de a tălmăci în limbajul celei de-a şaptea arte mesajul incitant şi farmecul imaginativ al unor texte care şi-au aflat de mult locul în biblioteca de aur a omenirii.

NUMELE GENULUI

N-aş fi crezut căᵛdenumirea genului care constituie obiectul pasiunii mele statornice poate trezi vreun alt interes decît cel să-i spunem academic, dacă n-aş fi fost întrebat ce deosebire există între anticipaţie şi fantas- ticul-ştiinţific. Cerîndu-mi-se să răspund, am meditat asupra tentativelor de a închide într-un cuvînt sau într-o sintagmă esenţa unui fenomen literar (şi nu numai!) proteic şi foarte mobil.

Tentative care înregistrează cu destulă fidelitate stadiul înţelegerii acestei esenţe, într-un moment sau altul al unei istorii începute acum un secol şi jumătate.
înainte chiar de tipărirea primelor opere aparţinînd deplin genului, o colecţie unică în felul ei a înmănun- chiat cîteva dintre textele care prefigurau anticipaţia ştiinţifică prin tematică sau prin anumite pasaje vizionare. Intitulată *Voyages imaginaires, Songes, Visions et Romans cabalistiques,* colecţia a apărut între 1787 şi 1789. Cele treizeci de volume incluse în prima categorie, *Călătorii imaginare,* sînt consacrate şi unor aventuri cosmice : *Istoria veritabilă a lui Lucian* tradusă şi continuată. de Perrot d'Ablancourt, *Călătoriile lui Cy- rano de Bergerac în imperiile Lunii şi ale Soarelui* <1657 şi 1662), *Micromegas sau Călătoriile locuitorilor stelei Sirius* de Voltaire (1752), *Călătoriile lui Milord Ceton în cele şapte planete sau noul* | *Mentor* (de Mărie Anne de Roumier, 1765) sau subpămîntene : *Relatarea unei călătorii de la polul arctic la polul antarctic prin centrul Pămîntului; cu descrierea acestei primejdioase treceri şi a minunatelor şi uimitoarelor lucruri descoperite sub Polul antarctic* (1721), *Lamekis sau călătoriile extraordinare ale unui egiptean în interioru*

lPâmîntului de Dl. Cavaler de Mouhy (1737), *Călătoria lui Nicolas Klimius în lumea subterană; cuprinzînd o nouă teorie a Pămîntului şi istoria unei a cincea monarhii necunoscută pînă acum* (de Ludwig Holberg, 1741). în paranteză am menţionat data publicării primei ediţii şi autorul, atunci cînd cartea a apărut fără.

Călătoriile imaginare au contribuit substanţial la crearea fondului de idei şi a climatului necesar ecloziunii noului gen. Numele însă — un nume sintetic, expresiv, specific — se lasă aşteptat. în 1840, reunindu-şi prozele publicate pînă atunci, Edgar Poe le intitulează *Tales of the Grotesque and Arabesque,* ceea ce s-ar putea traduce prin *Povestiri groteşti şi extraordinare* [49]. Gele două volume conţineau şi lucrări SF, ca *Hans Pfaall* şi *Omul cu desăvîrşire uzat,* sau utilizînd ipoteze (pseudo) ştiinţifice, oa *Manuscris găsit într-o sticlă, Povestirea lui Arthur Gordon Pym, Convorbirea lui Eiros cu Charmion* [50]*.* Acestea şi altele asemenea fac parte din sumarele volumelor de superbe tălmăciri pe care Gharles Baudelaire le-a intitulat, optînd pentru aceeaşi formulă de transcriere, *Povestiri extraordinare* şi *Noi povestiri extraordinare.*

Enfin Jules Verne vint... Se ştie mai puţin că primul titlu generic al operei sale a fost *Călătorii în Lumile cunoscute şi necunoscute.* în prefaţa din 1867 la *Călătoriile şi aventurile căpitanului Hatteras,* editorul Pierre-Jules Hetzel preciza că această serie mai cuprinde romanele evident SF *Cinci săptămîni în balon, Călătorie spre centrul Pămîntului, De la pămînt la Lună.* Iar scopul autorului era definit astfel : „...a rezuma toate cunoştinţele *geografice, geologice, fizice, astronomice* acumulate de ştiinţa modernă şi a reconstitui, în forma pitorească şi atrăgătoare care-1 caracterizează, istoria universului.* Din fericire, Jules Verne nu s-a mulţumit cu acest rol de popularizator al ştiinţei. .în cărţile mai sus citate, ca şi în multe altele publicate de-a lungul prodigioasei sale cariere, el a dat frîu liber unei fantezii scînteietoare, întemeiată pe date certe şi ipoteze îndrăzneţe. Şi nu întîmplător, dacă ne gîndim la admiraţia lui manifestă faţă de Edgar Poe, titlul operei verniene a devenit cel sub care o cunoaştem astăzi, *Călătorii extraordinare.* Site va dintre cele

49 „Arabeştile sînt produsul unei puternice imaginaţii**, spune Arthur Hobson Quinn (38, p. 289).

50 Vezi ***Sub zodia mistificării şi speranţei***.

mai celebre *călătorii* se înscriu pe orbita genului în discuţie : *Douăzeci de mii de leghe sub mări, In jurul Lunii, Robur Cuceritorul, Insula cu elice, Stăpînul lumii* etc.

Continuatorii şi imitatorii Maestrului au trebiiit să caute denumiri întrucîtva diferite, pentru a nu încălca legea proprietăţii literare şi editoriale. în 1892, de pildă, apărea primul număr al unei colecţii lunare intitulate *Călătoriile ştiinţifice extraordinare* şi prezentate astfel de editorul Fayard :

„A distra şi a instrui !
Acesta este scopul autorului.

Călătoriile ştiinţifice extraordinare au, într-adevăr, pretenţia de a iniţia publicul, fără ca el să-şi dea seama, în descoperirile făcute de îndrăzneţii din întreaga lume, oricărei naţiuni i-ar aparţine şi în orice domeniu ştiinţific s-ar ilustra (Cf. 48, p. 946).

Apropo de „a distra şi a instrui[44], în amintita prefaţă a lui Hetzel se spunea că scopul autorului mai este „instruirea care distrează, distracţia care instruieşte[51]. Fayard n-a făcut deci prea mare risipă de imaginaţie. De altfel, pentru a profita de popularitatea marelui scriitor, al treilea număr al colecţiei era intitulat *Cincisprezece mii de leghe In spaţiu.*

în Anglia, *călătoriile* lui Jules Verne fuseseră botezate „scientific romances“, adică, într-o traducere care încearcă să păstreze culoarea... timpului, „romanţuri ştiin- ţifice“. Atribuită şi textelor SF ale lui H. G. Wells, denumirea avea să reziste multe decenii în sfera literaturii generale. O vom regăsi, de pildă, ca titlu al unui eseu consacrat marelui scriitor englez de V. S. Pritchett şi inclus într-un volum din 1946 (83). Versiunea „roman ştiinţific[44] * apare, probabil pentru prima oară la noi, în prefaţa doctorului E. Dăianu la traducerea *Castelului din Carpaţi* [52]. In acelaşi an 1897, Ilarie Chendi o reia în „Recensiunea[44] traducerii : „Acest fel de roman (cum e partea a doua din *Castelul din Carpaţi* şi cum sînt aproape toate romanele lui Jules Veme) se numeşte *roman scientific.* Tratează ştiinţa în mod poporal, are tendinţa de a fi

51 ...şi geografic.

52 Prefaţă în care regăsim formula editprilor francezi : „Aci cea mai exactă ştiinţă îşi dă mîna cu cea mai liberă fantezie ; ele împreună te dezmiardă şi te distrează instruindu-te totodată."

instructiv*. (67). In 1898, Victor. Anestin publica articolul intitulat chiar *Romanul ştiinţific*, definind rosturile genului cu mai multă înţelegere : „...romanele ştiinţifice au de scop, pe lîngă de a face cunoscute ramurile ştiinţei, şi pe acela de a duce gîndurile noastre către ipoteze ce poate odată se vor realiza şi care, deocamdată, ne fac viaţa mai plăcută[44] (56). Termenul *pare* să răspundă exigenţelor epocii, după cum demonstrează şi folosirea lui pentru a caracteriza *Primii oameni în Lună*, cunoscutul roman al lui Wells, cu prilejul publicării în foi/leton, in revista „Progresele ştiinţei* (decembrie 1905—martie 1906), a traducerii româneşti. Cam în aceeaşi perioadă, este agreat şi termenul „roman fantastic[44]. îl întîlnim, ca subtitlu orientativ, în Germania — Ferdinand Kringel, *De la Pămînt la Marte* (1907), Robert Kraft, *Stăpînul plăcerilor* (1908); în Rusia — N. V. Şelonski, *In lumea viitorului* (1892), A. Bogdanov, *Inginerul Menni* (1913) şi în alte ţări.

Gînd a avut loc fuziunea celor două elemente, pentru a da naştere unuia dintre numele genului, cu largă circulaţie înţr-o bună parte a Europei ?

Pentru a răspunde, va trebui să ne întoarcem la Jules Veme, chiar dacă rolul său este de astă dată indirect şi involuntar. Piesa *Călătorie prin imposibil,* scrisă de el* în colaborare cu Adolphe d'Ennery şi reprezentată în 1882 [53], a fost caracterizată de criticul Stop, în „Le Journal amusant[44], drept „mitologico-diabolico-mistico- ştiinţifico-fantastică !" (Cf. 82). Sintagma reapare, cu elementele inversate, în celebrul *Jurnal* aii fraţilor Goncourt. Referindu-se la o discuţie cu, pe atunci, tînărul Rosny, care va deveni Aine, ei notau, la 19 februarie 1888, că acesta intenţionează să scrie „O serie de cărţi fantastico-ştiinţifico-fono-literare...[u] Volumul care cuprinde această Însemnare a apărut în 1894. Iar la 16 septembrie 1898 începea publicarea, în „Ziaruil călătoriilor şi al întîm- plârilor de pe mare şi uscat[w], a romanului lui Louis Boussenard, *Zece mii de ani într-un bloc de gheaţă,* subintitulat de traducător sau de redacţie „Povestire ştiin- ţifico-fantastică". Să mai notăm că Georges Rodenbach scria despre Villiers de TIsle-Adam, în 1899 : „El a creat un fel de fantastic nou, fantasticul ştiinţific, subînţele- gînd mereu că trebuie să ne grăbim, că fantasticul de azi va fi realitatea de mîine" (102,

53 Vezi ***Călătoria lui Jules Veme prin imposibil.***

p. 81). In primele două decenii ale secolului 20, inspirata alăturare pare uitată. Pe lingă „romanul fantastic[4]*, „roman-utopie“ „roman- fantezie“, o largă răspîndire cunoaşte denumirea „roman astronomic[4]*, folosită şi de Henri Stahl pentru *Un român în Lună* (1913). Victor Anestin preferă varianta „poveste astronomică** pentru *O tragedie cerească* (1914). Potrivit bibliografiei întocmite de A. F. Britikov, prima lucrare sovietică subintitulată „povestire ştiinţifico-fantastică** este, m 1923, *Călătorie pe Lună şi pe Marte* de V. laz- viţki (5, p. 375). Termenul a fost ulterior unanim şi definitiv acceptat în U.R.S.S. El s-a impus după 1950 şi la noi, graţie îndeosebi meritelor incontestabile aile colecţiei editate de revista „Ştiinţă şi tehnică**.

Al doilea termen cu largă răspîndire a apărut accidental în 1851, cînd William Watson publica *O carte mică şi sinceră despre un mare şi vechi subiect.* Capitolul 10 al cărţii era intitulat *Science-Fiction — Sărmanul Artist al lui R. M. Home — Observaţii despre acelaşi (Notă de subsol) — Descoperirile şi aplicaţiile moderne ale ştiinţei — Telegraful Electric — Frenologie* şi includea acest pasaj : „Campbell spune că «Ficţiunea în poezie nu este reversul adevărului, ci oglindirea lui delicată şi încîn- tătoare». Asta se potriveşte îndeosebi pentru *Science- Fiction,* în care adevărurile cunoscute ale Ştiinţei pot fi expuse împletite cu o istorie plăcută, ce poate fi ea însăşi poetică şi *adevărată* — răspîndind astfel cunoaşterea Poeziei Ştiinţei îmbrăcată în veşmintele Poeziei Vieţii[44]. Această înaripată definiţie se potriveşte însă mai curînd literaturii de popularizare a ştiinţei, iar cartea care a inspirat-o, *Sărmanul artist* al lui Richard Henry Horne*. este o fabulă despre modul diferit în care diferite fiinţe văd şi interpretează acelaşi obiect. Oricum, pasajul care ne interesează a fost cu desăvîrşire uitat, pînă ce John Eggeling l-a descoperit şi l-a reprodus în catalogul său din iulie 1975, *Phantasmagoria Books, Science Fiction and Fantasy* (Cf. 81).

La sfîrşitul secolului 19 şi începutul secolului 20, în Statele Unite erau utilizate numeroase denumiri pentru a delimita textele avînd preocupări comune : „povestiri despre invenţii[54], „povestiri diferite *, „povestiri imposibil^[4], „povestiri pseudo-ştiinţifice*, „povestiri ştiinţifice S „aventuri ştiinţifice* etc. (Cf. 80). Pe coperta numărului din decembrie 1922 al magazinului „Science and Invention*, editat de Hugo Gemsback, putea fi citit în- tr-un colţ, pentru prima oară, termenul „scientific fiction*, ficţiune ştiinţifică. în 1924, abonaţii primeau o scrisoare prin care erau înştiinţaţi că va fi lansată o nouă publicaţie, consacrată în întregime lumii de mîine, călătoriilor interplanetare şi invenţiilor; titlul propus: „Scientifiction*. Apărută în aprilie 1926, publicaţia se numea totuşi „Amazing Stories*, doar pagina editorialului purtîrd menţiunea „Magazin de Scientifiction*. Gernsbach îşi preciza astfel intenţiile : „Prin scientific- tion înţeleg naraţiuni de felul celor scrise de Judes Verne,

54 ...cu sensul de „neobişnuite".

G. Wells, Edgar A'llan Poe, adică naraţiuni în care interesul romanesc este împletit cu fapte ştiinţifice şi viziuni profetice ale viitorului (...) Edgar Allan Poe poate fi numit cu adevărat părintele scientifiction-ului; el este cel care, la origine, în povestirile sale romanţate, a utilizat cu dibăcie fapte ştiinţifice în intrigă sau ca fundal al naraţiunii. Jules Verne, în. uimitoarele sale remane, a introdus şi el fapte ştiinţifice în intrigă, fiind deci al doilea. Ceva mai tîrziu s-a ivit în fine H. G. Wells ale cărui naraţiuni de scientifiction, ca şi cele ale predecesorilor săi, au devenit faimoase şi nemuritoare.* (Cf. 44, p. 60). Hugo Gernsback şi-a încheiat operaţia de con- tracţie lingvistică odată cu apariţia numărului diiţ iunie 1929 al noii sale reviste, „Science Wonder Stories*, în al cărui editorial folosea termenul „Science fiction*, rein- ventat după 78 de ani. Un termen care nu s-a impus fără luptă. Dar încercările de a perpetua vechile denumiri sau de a asigura supremaţia altora au eşuat, chiar dacă unele erau, poate, la fel de sugestive. Supracoperta romanului lui John Taine, *Înaintea zorilor* (1934), purta, de pildă, menţiunea „fantascience“. Era şi titlul’cunoscutului fan- zin „Fantascience Digestʷ, care a rezistat pînă în 1941. Mă întreb dacă Giorgio Monicelli n-a tradus pur şi simplu această denumire, în 1952, prin „fantascienza*...

(Somparînd termenii „science fiction* şi „fantastic ştiinţific[44], Hartmut Liick crede că „Din punct de vedere istoric, cele două noţiuni nu au nimic comun ; în timp ce în cazul S. F.-ului a fost vorba, decenii de-a rîndui, mai ales de «amazing stories», deci de aventuri uluitoare, avînd ca ingredient spaţiul cosmic şi viitorul, F.S.-ul a avut în mod decis un caracter social, a propagat progresul social şi a prezentat forme posibile ale viitoarelor confruntări cu duşmanul de clasă* (Cf. 24, p. 9). Despărţirea mi se pare a fi arbitrară, ambele noţiuni definind, cu aceeaşi aproximaţie semantică, acelaşi gen. *E greu să fii zeu* de Arcadii şi Boris Strugaţki a fost prezentat în Statele Unite ca „a **Science** fiction novei*, după cum *451° Fahrenheit* de Ray Bradbury a apărut în Uniunea Sovietică subintitulat „naucino fantasticeskii roman*. Pe de altă parte, *S.* F.-ul nu a ocolit niciodată problemele sociale (chiar dacă le-a abordat mai ales sub forma avertismentului împotriva posibilei evoluţii a unor fenomene negative), după cum F. S.-ul nu a ocolit niciodată aventurile uluitoare. Polarizarea extremă propusă de Hartmut Liick nu ţine seama de realitatea vie a literaturii.

Termenul *science fiction* nu întruneşte nici astăzi unanimitatea sufragiilor. în 1941, Robert Heinlein, unul dintre viitorii corifei ai genului, propunea alternativa *speculative fiction*, care continuă să aibă susţinători. Iată cum definea el, mai tîrziu, conţinutul acestei noţiuni : „în povestirea de *science fiction* speculativ, ştiinţa acceptată şi faptele stabilite sînt extrapolate pentru a da naştere unei noi situaţii, unui nou cadru al acţiunii umane. Ca rezultat al acestei noi situaţii, se creează noi probleme *umane* — şi povestirea noastră relatează modul în care fiinţele umane fac faţă acestor noi probleme* (54, p. 17). Un alt autor renumit, Theodore Sturgeon, publica în 1972 articolul *Not Science-Fiction but „If-Fiction".* „if* însemnînd „dacă*. Trebuie amintit că în 1952 apăruse primul număr al magazinului „If, Worlds of Science-Fiction[44], devenit în 1961 „Worlds of If Science Fiction* ; Sturgeon a fost director adjunct al magazinului din 1972* pînă la dispariţia lui, în 1975. Un ultim exemplu este cel oferit de Pierre Versins, care, în introducerea la monumentala sa *Enciclopedie a utopiei, a călătoriilor extraordinare şi a science fiction-uYai* (1972), consideră că toate- aceste domenii au ca numitor comun fondul lor conjectural, romanesc şi raţional; el compune deci locuţiunea „conjecturi romaneşti raţionale[44], prescurtat „Sora*.

Gît despre „anticipaţie*, acest al treilea termen folosit pretutindeni a fost raportat o vreme doar la dimensiunea principală a genului. Izvoarele sînt şi aici destul de îndepărtate : în 1781, în Marea Britanie apărea lucrarea anonimă *Anticipaţie; sau călătoria unui american în Anglia, în anul 1899.* Bibliografia adnotată a lui Ian Glarke (10) înregistrează un număr relativ mare de lucrări din secolul trecut ai căror autori au ţinut sâ precizeze în titlu timpul acţiunii : *Evrika: o profeţie despre viitor, Bătălia aeriană : o viziune a viitorului, Visul Irlandei : un romanţ al viitorului, Noua Amazonie : o mostră a viitorului, Meda: o povestire despre viitor*... Fenomenul poate fi identificat şi în Germania, cum aflăm din catalogul întocmit de Manfred Nagl (31); aici revelatoare sînt subtitlurile : *Un tablou al viitorului, Un vis despre viitor, Un roman al viitorului, O bătălie în viitor* etc Apoi, termenul şi-a extins aria. Prima revistă francofonă specializată, apărută la Bruxelles în

1945, se numea „An- ticipations[44]. Editura pariziană „Fleuve Noire* publică, începînd din 1951, colecţia „Anticipation“. Numărul din mai 1953 al lui „Esprit* conţinea articolul lui Beftrand d’Astorg, *Despre romanul de anticipaţie*. La 29 august 1957, „Les Nouvelles Litteraire“ insera răspunsurile la cin cheta *Trebuie să ardem povestirile de anticipaţie* ? In ultimii ani, termenul este folosit intensiv şi în ţara noastră.

Literatură ştiinţifico-fantastică, *science fiction,* anticipaţie...

Utilizarea unuia sau altuia dintre aceste nume mi se pare a fi o chestiune de preferinţă, neafectînd unitatea în diversitate a genului aflat într-o continuă şi firească expansiune.

ADDENDA

(LA VOLUMUL I
)MAŞINA TIMPULUI: 1888—1895
METAMORFOZE ŞI SEMNIFICAŢII

Căutînd sursa ideii wellsiene despre cea de-a patra dimensiune, am. ajuns la un text apărut în „Nature“, la 26 martie 1885. Analogiile pe care le-am semnalat mi se par şi acum edificatoare, dar *ideea* aparţine altui secol. Renato Giovannoli crede că „In realitate, cel dintîi care a considerat timpul drept o a patra dimensiune a fost Lagrange, în *Teoria funcţiilor analitice,* 1797“ (17, p. 146). Cel dintîi.../în 1754, d’Alembert scria, în articolul *Dimensiune,* inclus în volumul VI al celebrei *Enyclopedie ou Dictionnafire raisonne des sciences, des arts et des mctiers:* „Am spus mai înainte că nu e posibil să concepem mai mult de trei dimensiuni. O cunoştinţă de-a mea, om de

spirit, crede qă durata ar putea fi totuşi privită ca o a patra *dimensiune* şi că produsul înmulţirii timpului cu volumul ar fi într-un fel un produs cu patru dimensiuni ; această idee poate fi contestată, dar ea are, după părerea mea, un oarecare merit, dacă n-ar fi decît cel al noutăţii[66].

Cine va descoperi o menţiune anterioară ?

*

După ce semnalase romanul de debut al lui Wells în 1896, într-o cronică a literaturii engleze, Henri D. Davray l-a tradus şi l-a publicat în „Mercure de France* (decembrie 1898 şi ianuarie 1899), sub titlul *Maşina de explorat timpul.* Interesul stîrnit de această superbă fabulă ştiinţifico-fantastică s-a concretizat şi în „studiul^ lui Alfred Jarry, pe care l-am pomenit în treacăt şi-l reproduc acum integral, în versiune- proprie.

Dr. Faustroll COMENTARIU
pentru a servi la
construcţia MAŞINII DE
EXPLORAT TIMPUL

I

NATURA MEDIULUI

Nu e mai dificil să concepi o Maşină de explorat Timpul, decît una de explorat Spaţiul, dacă vei considera Timpul fie ca a patra dimensiune a Spaţiului, fie ca un loc esenţialmente diferit prin conţinutul său.

Timpul este definit de obicei : locul evenimentelor, aşa cum Spaţiul este locul corpurilor. Sau mai simplu : succesiunea, în vreme ce Spaţiul — dacă e vorba despre spaţiul euclidian sau cu trei dimensiuni ; despre spaţiul cu patru dimensiuni, implicat prin intersectarea mai multor spaţii cu trei dimensiuni; despre spaţiile lui Riemann în care sferele pot fi întoarse pe dos, cercul fiind linie geodezică pe sfera cu aceeaşi rază ; despre spaţiile lui Lobacevski, în care planul nu poate fi întors ; sau despre orice alt spaţiu în afara celui euclidian, în care nu e posibil, ca în acesta din urmă, să construieşti două figuri asemănătoare — este simultaneitatea.

Orice parte simultană a Timpului este întindere şi prin

asta poate fi explorată cu ajutorul maşinilor de explorat Spaţiul. Prezentul este întindere în trei direcţii. Dacă te deplasezi într-un punct oarecare al trecutului sau al viitorului, acest punct, în momentul sejurului, va fi prezent şi întins în trei direcţii.

Spaţiul sau Prezentul are, reciproc, cele trei dimensiuni ale Timpului : spaţiul parcurs sau trecutul, spaţiul care va veni şi prezentul propriu-zis.

Spaţiul şi Timpul sînt comensurabile, explorarea prin cunoaşterea punctelor Spaţiului nu se poate face decît în lungul Timpului ; şi pentru a măsura cantitativ Timpul, îl raportăm la Spaţiul cadranelor cronometrelor.

Spaţiul şi Timpul, avînd aceeaşi natură, pot fi considerate ca stări fizice diferite ale aceleiaşi materii, sau moduri diverse de mişcare. Chiar dacă le socotim dcar forme ale gîndirii, vedem Spaţiul ca o formă solidă şi un sistem rigid de fenomene ; în vreme ce a devenit poetic banal să compari Timpul cu un lichid animat de o mişcare rectilinie uniformă, constituit din molecule mobile a căror minimă facilitate de alunecare sau *Viscozitatea* nu este, în definitiv, decît conştiinţa.

Spaţiul fiind fix în jurul nostru, pentru a-1 explora ne mişcăm în vehiculul Duratei. Ea joacă, în cinematică, rolul unei variabile independente oarecare, în funcţie de care se determină coordonatele punctelor considerate. Cinematica este o geometrie. In cadrul ei, fenomenele nu au nici înainte, nici după şi faptul că noi creăm această deosebire dovedeşte că sîntem antrenaţi de-a lungul lor.

Noi ne mişcăm în sensul Timpului şi cu aceeaşi viteză, fiind noi înşine parte a prezentului. Dacă am putea *rămîne imobili în Spaţiul absolut*, *de-a lungul Cursului Timpului*, adică dacă ne-am închide brusc într-o Maşină care să ne izoleze de Timp (în afara neînsemnatei „viteze a duratei[46] normale de care vom continua să fim animaţi, în virtutea inerţiei), toate clipele viitoare sau trecute (vom constata mai departe că Trecutul se află dincolo de Viitor, *văzut din Maşină)* ar fi explorate succesiv, aşa cum spectatorul sedentar al unei panorame are iluzia unei călătorii rapide de-a lungul peisajelor succesive.

II
TEORIA MAŞINII

O Maşină care ne izolează de Durată, sau de acţiunea Duratei, îmbătrînire sau întinerire, zguduire fizică transmisă unei făpturi inerte printr-o succesiune de mişcări, va trebui să ne *facă transparenţi* pentru aceste fenomene fizice, să ne facă să le traversăm fără ca ele să ne modifice sau să ne deplaseze. Această izolare va fi suficientă (de altfel e imposibil să o combinăm mai perfect) dacă Timpul, depăşindu-ne, ne comunică o impulsie minimă, care compensează însă încetinirea duratei noastre obişnuite, păstrate prirî inerţie, încetinire datorată unei acţiuni comparabile cu viscozitatea unui lichid sau cu frecarea unei maşini.

A fi nemişcat în Timp înseamnă deci a traversa (sau a fi traversat fără urmări neplăcute, aşa cum un ochi de geam lasă să treacă un proiectil fără să se spargă, sau şi mai bine cum gheaţa se reface după ce este tăiată cu un fir de fier şi un organism e străbătut de un ac aseptic fără să sufere leziuni) toate corpurile, toate mişcările sau toate forţele al căror loc succesiv va fi punctul din spaţiul ales de Explorator pentru *plecarea* MAŞINII DE A FI NEMIŞCAT.

Maşina Exploratorului Timpului trebuie să fie :

1. De o rigiditate, adică elasticitate absolută, pentru a străbate solidul cel mai dens ca un abur extrem de rarefiat.

2. Supusă gravitaţiei, pentru a rămîne în acelaşi loc al spaţiului, dar destul de independentă de mişcarea •diurnă a Pămîntului pentru a păstra o direcţie invariabilă în Spaţiul absolut; ca un corolar, cu toate că grea, incapabilă de cădere dacă solul se deschide în cursul călătoriei.

3. Ne-magnetică, pentru a nu fi influenţată (se va vedea mai departe de ce) de rotaţia planului de polarizare a luminii.

Există un corp ideal care răspunde primei dintre aceste condiţii : *eterul luminos*, solid elastic perfect, pentru că vibraţiile undelor se propagă în el cu viteza cunoscută ; penetrabil pentru orice corp sau penetrînd orice corp, fără o frecare calculabilă, de vreme ce Pă- mîntul gravitează în el ca în vid. [55]

Dar, şi aceasta e singura asemănare cu *corpul circular* sau eterul aristotelic, el nu e de natură profundă ; şi, rotindu-se în întregul lui, el determină rotaţia magnetică descoperită de Faraday.

Or, un aparat foarte cunoscut este un excelent model de eter luminos şi corespunde celor trei postulate.

Să reamintim pe scurt alcătuirea eterului luminos. Este un sistem ideal de particule materiale acţicnînd unele asupra celorlalte prin mijlocirea unor resorturi fără masă. Fiecare moleculă este, din punct de vedere mecanic, mantaua unui *cîntar cu resort* ale cărui cîrlige de suspensie sînt legate de cele ale moleculelor vecine. O tracţiune asupra cîrligului ultimei molecule va determina mişcarea întregului sistem, exact aşa cum înaintează frontul undei luminoase.

Structura cîntarului cu resort este analoagă circulaţiei fără rotaţie a unor lichide infinit de mari prin deschizături infinit de mici, sau unui sistem articulat de tije rigide şi de volanţi în rapidă mişcare de rotaţie, susţinuţi de toate sau de unele din aceste tije. [56]

Cîntarul cu resort nu diferă de eterul luminos decît prin aceea că e greu şi nu se roteşte în întregul său, cum n-ar face-o nici eterul luminos într-un cîmp lipsit de forţă magnetică.

Dacă facem ca vitezele unghiulare ale volanţilor să fie din ce în ce mai mari, sau resorturile din ce în ce mai întinse, perioadele mişcărilor vibratorii elementare vor deveni din ce în ce mai scurte şi amplitudinile din ce în ce mai mici : mişcările vor deveni din ce în ce mai asemănătoare celor ale unui sistem perfect rigid format din puncte materiale mobile în Spaţii şi învîr- tindu-se potrivit binecunoscutei legi a rotaţiei unui corp rigid avînd momente de inerţie egale în jurul celor trei axe principale.

In rezumat, elementul de rigiditate perfect este *girostatul.*

Sînt cunoscute cadrele de aramă, rotunde sau pătrate, conţinînd un volant în rotaţie rapidă pe axa sa interioară. în virtutea rotaţiei, girostatul se află în echilibru pe orice parte. Dacă deplasăm centrul de gravitate puţin îţi afara verticalei punctului de sprijin, el se întoarce în azimut şi *nu cade.*

---

56 Cf. W. Thomson, ***On a gyrostatic adynamic constitution for ether*** (C. R. 1889 : Proc. R. Soc. Ed. 1890) (N.A.).

Se ştie că *azimutul* este unghiul pe care-1 face cu meridianul planul determinat prin verticala locului şi printr-un punct dat, de pildă o stea.

Cînd un corp este animat de o mişcare de rotaţie în jurul unei axe, un punct al acesteia fiind antrenat în mişcarea diurnă a globului, direcţia axei sale de rotaţie rămîne invariabilă în Spaţiul absolut; astfel că pentru un observator antrenat fără ştirea lui în rotaţia diurnă, această axă ar părea să se mişte uniform în jurul axei globului, exact aşa cum ar face-o o lunetă paralactică orientată constant către aceeaşi stea foarte apropiată de. orizont.

Trei girostate în rotaţie rapidă, cu liniile cuzineţilor paralele cu cele trei dimensiuni, generează rigiditatea cubică. Exploratorul aşezat pe şeaua Maşinii este
— din punct de vedere mecanic — închis într-un cub de rigiditate absolută, putînd să treacă fără modificare prin orice corp, asemeni eterului luminos.

Şi noi vedem că Maşina este suspendată potrivit unei direcţii invariabile în Spaţiul absolut, dar în relaţie cu mişcarea diurnă a Pămîntului, pentru a avea Uu punct de reper în legătură cu timpul parcurs.

în sfîrşit, ea nu are nici o parte magnetică, aşa cum ne va arăta descrierea ei.

III
. DESCRIEREA MAŞINII

Maşina este alcătuită dintr-un cadru de abanos, analog cadrului de oţel al unei biciclete. Barele de eben sînt asamblate prin dulii de aramă montate între ele.

Cele trei toruri (sau volanţii girostatelor), în cele trei planuri perpendiculare ale spaţiului euclidian, sînt de abanos cercuit cu aramă, montate potrivit axelor lor pe tije din tablă de cuarţ răsucită în spirală (tabla de cuarţ se fabrică prin aceleaşi procedee ca şi firul de cuarţ), extremităţile pivotînd în mici cupe de cuarţ.

Cadrele circulare sau furcile semi-circulare ale girostatelor sînt de nichel. Sub şea, puţin în faţă, sînt acumulatorii motorului electric. Maşina nu conţine alt fier în afara fierului ductil al electromagneţilor.

Mişcarea este transmisă celor trei toruri prin cutii cu clichete şi lanţuri fără sfîrşit din fir de cuarţ, înfăşurate pe trei

roţi dinţate, planul fiecăreia dintre ele corespunzînd cu planul fiecărui tor, şi legate între ele şi de motor prin manejuri şi pinioane de colţ. O frînă triplă acţionează simultan asupra celor trei axe.

Fiecare învîrtitură a volantului anterior acţionează un declic şi patru cadrane de fildeş, juxtapuse sau concentrice, înregistrează zilele, miile, milioanele şi sutele de milioane de zile, prin intermediul unei roţi canelate şi al unui fir fără sfîrşit. Un cadran special se află în legătură cu mişcarea diurnă terestră, prin extremitatea inferioară a axei girostatului orizontal.

Un levier, mişcîndu-se spre înainte prin mijlocirea unui mîner de fildeş, într-un plan paralel cu longitudinalul Maşinii, reglează acceleraţia motorului; un al doilea mîner, prin mijlocirea unei tije articulate, încetineşte mersul. Se va vedea că întoarcerea din viitor în prezent se face printr-o încetinire a mersului Maşinii, iar mersul înainte în trecut printr-o viteză superioară (pentru a reproduce o şi mai perfectă *imobilitate de durată)* celei a mersului înainte în viitor. Pentru oprirea intr-un punct oarecare al duratei, un levier blochează tripla frînă.

Maşina în repaos este tangentă la sol prin cadrele circulare ale două dintre girostate ; în mers, cubul giros- tatic fiind mereu în rotaţie, sau cel puţin menţinut la deviaţia unghiulară pe care ar determina-o un cuplu constant, ea *se balansează* în azimut pe extremitatea axei girostatului din planul orizontal.

IV
MERSUL MAŞINII

Prin acţiunile girostatice, maşina este *transparentă pentru spaţiile succesive ale Timpului.* Ea nu este supusă duratei şi păstrează fără durată, la adăpost de acţiunea fenomenelor, conţinutul său. Chiar dacă oscilează în Spaţiu, chiar dacă Exploratorul se află cu capul în jos, el vede totuşi .normal şi continuu în acelaşi sens obiectele mai îndepărtate, căci nu are nici un reper, tot ceea ce este aproape fiind transparent.

Nefiind supus duratei, în timpul călătoriei, oricît ar fi ea de lungă, nu s-a scurs nici o perioadă de timp, *chiar dacă el a jăcut un popas in ajara Maşinii.* Am spus că el nu durează decît ca o frecare sau o viscozitate, durată practic

substituibilă celei căreia ar fi continuat să-i fie supus fără să urce în Maşină. [57]

Maşina pusă în mişcare se îndreaptă totdeauna spre viitor.

Viitorul este succesiunea firească a fenomenelor : un măr se află în pom ; el va cădea ; Trecutul este succesiunea inversă : mărul cade — din pom. Prezentul este nul. Este o mică fracţiune a unui fenomen. Mai mică decît un atom. Se ştie că mărimea unui atom material este, în privinţa diametrului său, de 1,5 X 10‘[8] centimetri. [58] N-a fost încă măsurată fracţiunca de secundă de timp solar mediu căreia îi este egal Prezentul.

Aşa cum, pentru a se deplasa în Spaţiu, un mobil trebuie să fie mai mic, în sensul mărimii sale, decît ceea ce-1 conţine, pentru ca Maşina să se deplaseze în Durată, trebuie să fie mai mică în durată decît Timpul, care o conţine, adică mai imobilă în succesiune.

Or, imobilitatea de durată a Maşinii este direct proporţională cu viteza de rotaţie a girostatelor în Spaţiu.

Viitorul fiind desemnat prin *Vi,* viteza spaţială sau încetineala duratei, necesară explorării viitorului, va trebui să fie, *V* fiind o cantitate de timp :

$$V < t$$

De fiecare dată cînd V se apropie de *O,* Maşina se întoarce către Prezent.

Mersul în Trecut consistă în perceperea reversibilităţii fenomenelor. Vom vedea mărul sărind de pe sol în pom, sau mortul înviind, apoi ghiuleaua reintrînd în ţeava tunului. Acest aspect *vizual* al succcsiunii este cunoscut . ca putînd fi obţinut, teoretic, depăşind viteza luminii, apoi continuînd să te îndepărtezi cu o viteză constantă, egală celei a luminii. Maşina îl transportă dimpotrivă pe Explorator cu toate

---

57 Intre cele două părţi ale alineatului există o evidentă contradicţie : or „nu s-a scurs nici o perioadă de timp‘\ or s-a scurs o „durată practic substituibilă celei căreia ar fi continuat să-i fie supus fără să urce în Maşină[44]. Aşa cum am arătat în textul care a făcut posibilă această addendă, Exploratorul lui Wells continuă într-adevăr să fie supus procesului său biologic în tot timpul călătoriei, îmbătrînind cu „opt zile[44], după propriul său calcul.

58 După opt decenii de la apariţia ***Comentariului***, se consideră că diametrul atomului este cuprins, cu aproximaţie, între 8 ăngstromi pentru elementele uşoare şi 3 ăngstromi pentru elementele grele. (Un ăngstrom este egal cu 10-8 centimetri).

simţurile sale în plină Durată şi nu la vînătoarea de imagini păstrate prin Spaţiu. îi va fi de ajuns să accelereze mersul pînă ce cadranul înregistrator al vitezei (să mai amintim că viteza girostatelor şi încetineala duratei Maşinii, adică viteza evenimentelor în sens contrar, sînt sinonime) marchează

V<-t

Şi va continua cu o viteză uniform accelerată pe care o va regla aproape după formula legii gravitaţiei newtoniene, pentru că un trecut anterior lui -t este notat cu <-t, şi pentru a-1 atinge el va trebui să citească pe cadran o cifră echivalentă cu

V<«-t).

V

TIMPUL VĂZUT DIN MAŞINA

Să remarcăm că pentru Maşină există două *Trecuturi :* trecutul anterior prezentului nostru, sau trecutul real, şi trecutul *construit de Maşină* cînd ea revine în Prezentul nostru şi care nu este decît reversibilitatea Viitorului.

în acelaşi fel, Maşina neputînd atinge Trecutul real decît după ce a străbătut Viitorul, ea trece printr-Un punct, simetric cu Prezentul nostru, punct mort ca şi el între viitor şi trecut şi care ar fi numit pe drept cuvînt *Prezent imaginar*.

Timpul se înfăţişează astfel Exploratorului aflat pe Maşina sa ca o curbă, sau mai bine o suprafaţă curbă închisă, analoagă *eterului* lui Aristotel. Am scris noi înşine altădată *(Gesturi şi Opinii*, cartea a VUI-a), dintr-un motiv care diferă puţin, *Eternitate* [59]. Observatorul lipsit de Maşină vede întinderea Timpului *în partea de dincoace de jumătate,* cam aşa cum Pămîntul a fost văzut mai intii plat.

Din mersul Maşinii se deduce lesne o definiţie a Duratei.

---

59 Pentru a lămuri acest joc de cuvinte intraductibil, voi reproduce, în original, pasajul cu pricina din ***Gesturi şi opinii ale doctorului Faustroll, patafizician,*** lucrare terminată în 1898, dar publicată numai după moartea scriitorului, în 1911 : „L'eter- nite m'apparaît sous la figure d'un ether immobile, et qui par suite n'est pas lumineux. J'appellerai ***circulaire*** mobile et p£- rissable l'ether lumineux. Et je deduis d'Aristote ***(Trăite du Ciel)*** qu'il siec} d'ecrire Ethernite*[4].

Considerînd că ea este reducerea lui t la O şi a lui O la -t, vom spune : .

Durata este transformarea unei succesiuni într-o reversiune.

Adică :

DEVENIREA UNEI MEMORII.

Erudiţia şi seriozitatea cu care este abordată construcţia unei maşini fictive se înscriu în suita gesturilor şi opiniilor patafiziciânului doctor Faustroll. Pentru că, potrivit definiţiei autorului cărţii la care m-am referit în ultima notă de subsol, „Patafizica este ştiinţa soluţiilor imaginare, care acordă în chip simbolic liniamen- tele proprietăţile obiectelor descrise prin virtualitatea lor[44].

Cît despre finalul neaşteptat al *Comentariului,* el ni se va părea întrutotul la locul lui, dacă ne vom aminti că *Gesturi şi opinii* se încheie, după lungi consideraţii algebrice, cu o definiţie la fel de frapantă : „Dumnezeu este drumul cel mai scurt de la zero la infinit[44].

*

Călătoria în timp nu constituie doar una dintre obsesiile cele mai fecunde ale autorilor de anticipaţii, ci şi o preocupare a oamenilor de ştiinţă. Marele matematician Kurt Godel a construit un model cosmologic care permite, în principiu, deplasarea în orice punct din trecut sau din viitor. Pentru a se întoarce în trecutul său, călătorul lui Godel ar trebui să dispună de un carburant în întregime convertibil în energie. Dacă maşina timpului ar avea o tonă iar călătoria ar dura zece ani, el ar avea nevoie de o sută de miliarde de miliarde de tone de carburant. Viteza maşinii în raport cu Pământul ar trebui să nu fie mai mică de 210.000 kilometri pe secundă.

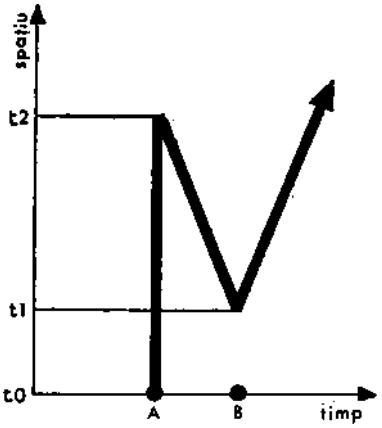
In *Filozofia spaţiului şi timpului,* Hans Reichenbach descrie o călătorie în timp, declarînd că „aceste evenimente ar fi foarte ciudate, dar nu imposibile din punct de vedere logic[u]. După ce afirmă că putem defini ordinea temporală în temeiul „conceptului de *lanţ cauzal*, in care ordinea evenimentelor corespunde ordinii temporale[44], Reichenbach propune următoarea figură geometrică :

însoţind-o cu acest comentariu :

„Liniile universurilor I şi II ale figurii sînt amîn- două linii de univers ale unor fiinţe umane. Linia de univers I e normală, în timp ce linia de univers II nu se intersectează pe sine însăşi direct, fiind reprezentată de o curbă care, ca o spirală, nu este efectiv închisă, ci se întoarce doar în vecinătatea unuia dintre punctele sale. Acest fapt este indicat de micul arc din acel punct particular. între părţile apropiate ale acestei linii de univers se poate stabili o legătură cauzală prin mijlocirea unor semnale (cum ar fi cuvîntul) în interiorul zonei micului arc. Dacă am aparţine liniei de univers II, am face următoarea experienţă. Intr-o zi întîlnim un om care susţine că sîntem eul său precedent. E capabil să ne dea informaţii complete despre situaţia noastră actuală şi ar putea chiar să ne spună fără greş ce gîndim. El prezice pînă şi viitorul nostru îndepărtat, cînd, într-o zi, ne vom afla în poziţia lui actuală şi vom întîlni eul nostru precedent. Vom crede desigur că **e** un nebun şi vom merge mai departe. însoţitorul nostru pe linia de univers 1 e de acord cu noi. Străinul îşi continuă drumul, cu un suris sagace ; îl pierdem din vedere, după cum îl pierdem din vedere pe însoţitorul nostru pe linia de univers I şi-i uităm pe amîndoi. Cîţiva ani mai tîrziu întilnim un om mai tînăr ca noi pe care-1 recunoaştem imediat drept eul nostru precedent. îi spunem cuvînt cu cuvînt exact ceea ce ne spusese omul mai în vîrstă decît noi ; el nu ne crede şi ne socoteşte nebuni. De data asta noi ne îndepărtăm cu un surîs sagace. îl revedem şi pe vechiul nostru însoţitor, avînd exact vîrsta pe care o avea cînd l-am văzut ultima oară. El afirmă însă că nu ne cunoaşte şi e de acord cu eul nostru mai tînăr că trebuie să fim nebuni. După această întîlnire, ne continuăm totuşi drumul împreună cu el. îl pierdem din vedere pe eul

nostru mai tînăr şi de atunci încolo ducem o viaţă normală.“ (Cf. 17, p. 145—146).

Dînd o expresie narativă teoriei lui Richard Feynman, laureat al Premiului Nobel în 1965, potrivit căreia anti-particulele ar.fi particule în mişcare către trecut, filozoful Hilary Putnam încearcă să demonstreze de ce călătoria în timp nu e imposibilă din punct de vedere conceptual. Iată figura geometrică propusă de el



şi explicaţia :

în momentul t_2, Oscar Smith se deplasează în trecut cătfe ti, unde se întîlneşte pe sine însuşi mai tînăr, îir- mînd apoi cursul firesc al timpului. Un observator extern ar vedea în perioada care se scurge între ti şi t_2, pe lîngă tînărul Smith, un Smith în vîrstă care a venit din viitor cu maşina timpului, dublat la rîndul său de un Smith de antimaterie şi parcurgînd timpul împotriva curentului ; în momentul t*, acesta din urmă s-ar anula în mod reciproc cu Oscar Smith cel tînăr, îngăduind lui Smith — călătorul în timp să revină în prezent.

Fizicianul american Frank Tipler e de părere că pentru a călători în timp ar fi necesar să se realizeze „o stea neutronică sau o gaură neagră, adică un enorm centru gravitaţional artificial. E suficientă o masă hiperdensă în rapidă rotaţie în jurul său însuşi ; potrivit calculelor cea mai bună formă posibilă ar fi un cilindru lung de o sută de kilometri şi cu diametrul de douăzeci de kilometri, cu o densitate de IO^{14} grame pe centimetru cub, rotin- du-se pe axă cu jumătate din viteza luminii [...] orizontul călătoriei e

limitat la durata vieţii maşinii înseşi. Nu se poate merge în trecut dincolo de data punerii ei în funcţiune şi nu se poate depăşi în viitor momentul în care se va preface în pulbere [...] cilindrul ar consuma energia unei stele ; ar trebui deci să acoperim planeta cu panouri solare şi să adăugăm toţi reactorii nucleari şi toate rezervele de petrol cunoscute. Pe de altă parte, cilindrul n-ar putea fi instalat pe Pămînt, pentru că l-ar dezintegra ; locul lui ar fi în spaţiu* (79).

O sută de miliarde de miliarde de tone de carburant... un cilindru lung de o sută de kilometri şi cu un diametru de douăzeci de kilometri... 0,7 sau 0,5 din viteza luminii... energia unei stele... După cum se vede, construcţia maşinii timpului rămînepe seama generaţiilor viitoare.

ÎNGERI SAU MONŞTRI ?

înainte chiar ca Schiaparelli să fi observat celebrele „canale[44] care au dat naştere, mai ales datorită interpretării entuziaste şi abuzive a lui Percival Lowell, mitului despre civilizaţia marţiană, Henri de Parville publicase romanul *Un locuitor al planetei Marte* (1865). Locuitorul în cauză este descoperit în America, unde a ajuns, în paleolitic, într-un aerolit. Savanţii reuşesc să-l
extragă din mormîntul său de piatră : „Picioarele, foarte scurte, n-au putut fi scoase decît foarte deteriorate ; capul a ieşit aproape intact ; fără păr ; pielea netedă, încreţită, tăbăcită ; creierul triunghiular ; faţa bizară, îngustă şi osoasă ; un fel de trompă pornind aproape de la frunte, în chip de nas ; o gură foarte mică, cu numai ciţiva dinţi [...] braţe foarte lungi, coborînd pînă mai jos de coapse; cinci degete, al patrulea fiind mult mai scurt decît celelalte. înfăţişare în general firavă... Pielea, puţin calcinată, trebuie să fi fost galbenă roşietică[44].

Potrivit normelor terestre, marţianul lui Henri de Parville este un pitic ; cel al lui Henri Stahl din *Un român în Lună* (1914) — un adevărat uriaş : „...înalt de aproape 3 metri, avea capul triunghiular, ca o enormă pară întoarsă ; pieptul îi era anormal dezvoltat, ascuţin- du-se spre pîntecele supt ca de viespe, apoi iar se lăţea trupul la şolduri şi se termina prin două picioare înalte, zvelte, cu muşchi eleganţi. Să fi zis, ca siluetă, o suprapunere a trei

triunghiuri de inegală mărime, fiecare cu baza sus, cu virful jos şi exact la mijlocul bazei triunghiului inferior !“ Gura marţianului este „minusculă, fără buze aproape, cu falca de jos cu totul atrofiată[44], fruntea **„imensă,** bombată[44], faţa „scurtă, triunghiulară, absolut spină[44], ochii „mici, scăpărători, ca două diamante negre[44]. Stahl porneşte de la concepţia că idealul nostru de frumuseţe şi armonie a formelor este determinat de anumite condiţii specifice. Marţianul său apare deci nu monstruos, ci croit *altfel* decît noi. Această viziune, destul de rară în epocă, este net superioară exerciţiilor teratologice sau transplantării artificiale a alcătuirii umane pe alte corpuri cereşti.

*

Problema inteligenţei vegetale îl preocupă şi pe Camille Flammarion, în *Povestirile Infinitului* (1872). Intr-o existenţă anterioară celei terestre, eroul său, Lumen, a trăit pe o imensă planetă inelară din constelaţia Lebedei, locuită numai de arbori gînditori. Oamenii-Plante „vad, aud şi vorbesc, fără ochi, fără urechi, şi fără la- ringeu. Ei trăiesc, în medie, cinci-şase sute de ani. Sînt sexuaţi şi fecundarea poate fi efectuată şi la distanţă. „Nu cunosc deloc războiul, acest flagel al omenirii pă- mînteşti.[44]

In martie 1927, „Amazing Stories[44] publica povestirea lui T. S. Stribling, *Petele verzi*. O expediţie geografică ajunge într-o vale neexplorată din Peru. Se iveşte o fiinţă misterioasă, care pare să-i supravegheze pe intruşi. Aceştia răspund curiozităţii ei cu gloanţe. Fiinţa dispare şi, în locul unde se afla, geografii descoperă pe sol pete verzi. Analiza arată că e vorba despre clorofilă... Aţi înţeles, desigur, că fiinţa era o plantă extraterestră gînditoare şi capabilă să se deplaseze.

Creatorul de stele a lui Olaf Stapledon, despre care spuneam că „ne oferă poate cel mai vast sortiment de extratereştri între coperţile unei singure cărţi“ (21, p. 61), nu omite capitolul inteligenţei vegetale. Periplul galactic al eroului său îl duce şi pe cîteva mici planete pe care „organismele cele mai evoluate semănau cu nişte gigantice ierburi mobile al căror ritm de viaţă fusese accelerat de violenţa razelor solare [...] Ele aveau un număr de

membre fixe şi o formă precisă, dar pielea lor era verde sau cu dungi verzi şi ele purtau ici şi colo, după specie, mase de frunziş (...) Pentru a se mişca, unele se mulţumeau să-şi dezgroape rădăcinile primitive şi se tîrau ca nişte omizi. Altele îşi desfăceau frunzele şi se lăsau purtate de vînt [...] Omul-plantă tipic avea aceeaşi structură verticală ca şi noi. Pe cap, o creastă de pene verzi putea fie să se replieze ca frunzele unei imense lăptuci, fie să se deschidă pentru a primi lumina. Trei ochi cu nenumărate faţete se vedeau sub creastă. *Dedesubt,* trei membre prehensile asemănătoare unor braţe se ramificau la extremităţi. Trunchiul subţire, suplu, strîns în fibre rigide care se suprapuneau în parte cînd se îndoia, era împărţit în trei picioare care-i slujeau la mers. Două dintre ele erau şi guri care sugeau seva rădăcinilor sau devorau elementele nutritive străine. Al treilea era un organ de excreţie [...] Piciorul conţinea de asemenea organele gustului şi ale auzului [...] sunetul se propaga prin sol.[44]

TEMĂ CU VARIAŢIUNI

Intre romanul lui Jacques Guttin, *Epigone, povestire din secolul viitor* (1659) şi povestirea lui Fitz James O'Brien, *Ce-a fost asta ? Un mister* (1859), trebuie aşezate *Postumele* lui Restif de la Bretonne (1802). Ducele IVIultipliandre întîlneşte un om care îi demonstrează că a descoperit secretul invizibilităţii : „El scoase din buzunar o cutie semănînd **gu o** pudrieră şi **o** agită cu putere... Pe măsură ce pudra se răspîndea în aer, el devenea invizibil ; astfel că, după două minute, nu l-am mai văzut !...“ Pudra miraculoasă „Era produsul unor operaţii chimice, afirmative sau negative. Afirmativele dădeau naştere nu unei pulberi, cum văzusem, ci unui fluid albastru de culoarea cerului ; negativele împiedicau corpurile să primească vreo rază de lumină. Am putut să realizez compoziţia adresîndu-mă lui Lavoisier, fermierul general ; el mi-a dat substanţele cărora le ştiam doar numele[44].

efi pusă pe seama atmosferei, ajunge să observi că, în general, un aliment complet este alcătuit din albumină, zahăr, grăsime şi sare şi să-ţi închipui că un fluid atmosferic, în loc să conţină doar azot şi oxigen, ar fi alcătuit şi din aceste substanţe, însă în stare gazoasă[44].

BIBLIOGRAFIE

CĂRŢI

1. Aldiss, Brian W., ***Billion Year Spree,*** Shocken Books, New York, 1975.
2. Allotte de la Fuye, Marguerite, ***Jules Verne, sa vie, son oeuvre***, Kra, Paris, 1928.
3. Baxter, John, ***Science Fiction in the Cinema,*** Paperback Library, New York, 1970.
4. Bonaparte, Mărie, ***Edgar*** Poc, ***etude psychoanalitique,*** Les Editions Denoel et Steele, Paris, 1933.
5. Britikov, A. F., ***Russkii sovetskii naucino fantasticeski roman,*** Izdatelstvo „Nauka", Leningrad, 1970.
6. Brosnan, John, ***Future Tense. The Cinema of Science Fiction,*** St. Martin's Press, New York, 1978.
7. BuranelLi, Vincent, ***Edgar Allan Poe,*** Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1966.
8. Chapoutot, Henri, ***Villiers de l'Isle-Adam***, ***L'Ecrivain et le Philosophe,*** M. Delesalle, Editeur, Paris, 1908.
9. Chesneaux, Jean, ***Une lecture politique de Jules Verne,*** Maspero, Paris, 1971.
10. Clarke, Ian, ***The Tale of the Future,*** The Library Associa- .tion, London, 1972.
11. Clerget, Fernand, ***Villiers de VIsle-Adam,*** Societe des Editions Louis Michaud, Paris, s. d.
12 Colling, Alfred, ***Edgar Poe,*** Albin Michel, Paris, 1952.
13. Costello, Peter, ***Jules Verne, Inventor of Science Fiction,*** Charles Scribner's Sons, New York, 1978.
14. Davidson, Edward H., ***Poe, A Criticai Study,*** The Belknap Press of Harvard University Press — Cambridge, 1957.
15. Evans, I. O., ***Jules Verne and His Work,*** Twayne Pu- blishers, Inc., 1966.
16. 'Forclaz, Roger, ***Le Monde d'Edgar Poe,*** Herbert Lang, Berne-Peter Lang, Francfort, 1974.
17. Giovannoli, Renato, ***La scienza della fantascienza,*** Espresso Strumenti, Editori Europei Associati, Milano, 1982.
18. Heller, Leonid, ***De la science-fiction sovietique,*** Editions L'Age

d'Homme, Lausanne, 1979.
19.Herp, Jacques van, ***Panorama de la science fiction,*** Andre Gerard, Verviers, 1973.
20.Hobana Ion, ***20.000 de pagini în căutarea lui Jules Verne,*** Editura Univers, Bucureşti, 1979.
21. Hobana, Ion, ***Scicnce Fiction. Autori, căni, idei,*** Editura Eminescu, Bucureşti, 1983.
22. Huet, Marie-Hel6ne, ***L Histoire des voyages extraordinairus, essai sur Jules Vcrne,*** Minard, Paris, 1973.
23. Jaloux, Edmond, ***Edgar Poe et Ies femmes***, Editions du Milieu du Monde, Genfcve, 1943.
24. Manolescu, Florin, ***Literatura S. F.,*** Editura **Univers,** Bucureşti, 1980.
25. Martin, Charles-No£l, ***Jules Verne***, ***sa vie et son ocuvre,*** Lausanne, Rencontre, 1971.
26. Martin, Charles-Noel, ***Recherches sur la nature, Ies origines et la traitement de la science dans Voeuvre de Jules Verne,*** text dactilografiat.
27. Mauclair, Camille, ***Le genie d'Edgar Poe,*** Albin Michel, Paris, 1925.
28. McConnell, Frank, ***The Science Fiction***, ***of Il. G. Wells,*** Oxford University Press, 1981.
29. More, Marcel, ***Le tres curieux Jules Verne***, Gallimard, Paris, 1960.
30. Moskowitz, Sam, ***Explorers of the Infinite***, The World Pu- blishing Company, Cleveland and New York, 1963.
31. Nagl, Manfred, ***Science Fiction in Deutschland,*** Tubinger Vereinigung fur Vollskunde, E. V. Tubingen Schloss, 1972.
32. Nery, Alain, ***Les idees politiques et sociales de Villicrs de l'Isle-Adam*** (2 voi.), Universite de Lille III, 1981.
33. Nicolson, MarjorieHope, ***Voyages to the Moon***, The Mac Millan Company, New York, 1948.
34. Pagetti, Carlo, ***Il sensodel futuro. La fantascienza nella letteratura americana***, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1970.
35. Panshin, Alexei e Cory, ***Mondi interiori***. ***Storia della fantascienza,,*** Editrice Nord, Milano, 1977.
36. Petraşincu, Dan, ***Edgar Poe, iluminatul.*** Editura Cultura românească[44], Bucureşti, 1942.
37. Pohl, Frederik ***&*** Frederik Pohl IV, ***Science Fiction Studies in Film***, Ace Books, New York, 1981.
38. Quinn, Arthur Hobson, ***Edgar Allan Poe***. ***A Criticai Bio- graphy,*** Cooper Square Publishers, New York, 1969.
39. Quinn, Patrick F., ***The French Face of Edgar Poe***, Carbon- dale, Illinois, 1957.
40. Richard, Claude, ***Edgar Allan Poe journaliste et critique,*** Universite de Lille III, 1976.
41. Rogers, Alva, ***A Requiem for Astounding***, Advent : Pu blishers, Chicago, 1964.
42. Rose, Mark, ***Alien Encounters. Anatomy of Science Fiction,*** Cambridge, MA ***&*** London : Harvard University Press, 1981.
43. Rovin, Jeff, ***A Pictorial History of Science Fiction Films,*** Citadel Press, Secaucus, New Jersey, 1975.
44. Sadoul, Jacques, ***Histoire de la science fiction moderne,*** Editions Robert Laffont, Paris, 1984.
45. Sobchak, Vivian Carol, ***The Limits of Infinity. The American***

Science Fiction Film A. S. Barnes and Co., Inc., Cran- bury, New Jersey, 1980.
46. Strickland, A. W., Forrest J. Ackerman, ***A Reference Guide . to American Science Fiction Films***, T.I.S. Publications, Bloomington, 1981.
47. Verne, Jean Jules-, ***Jules Verne,*** Hachette, Paris, 1973.
48. Versins, Pierre, ***Encyclopedie de l*utopie, des voyages*** <?£- ***traordinaires et de la science fiction*** Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1972.
49. Versins, Pierre, ***Outrepart,*** Editions L'age d'Homme, Lausanne, 1971.
50. Vierne, Simone, ***Jules Verne et le roman initiatique***, Hachette, Paris, 1973.
51. Wells, H. G., ***Two Film Stories : Things To Come and The Man Who Could Work Miracles***, London : The Cresset Press, 1940.
52. Wollheim, Donald, ***Les faiseurs d'univers,*** Editions Robert Laffont, Paris, 1974.
53. * * * ***Correspondance generale de Villiers de VIsie Adam*** . Mercure de France, Paris, 1962.
54. **** * * Of Worlds Beyond*** edited by Lloyd Arthur Eshback, Advent : Publishers, Chicago, 1964.

CAPITOLE, ***PREFEŢE***, ***ARTICOLE***

55. Alberes, R. M., ***Faillite de la fiction scientifique ou devons- nous participer ă la conquete litteraire du Cosmos ?,*** „Com- bat[44], 21 Novembre, 1957.
56. Anestin, Victor, ***Romanul ştiinţific***, „Foaia populară[44], nr. 35, 1 noi. 1898.
57. Atkins, Thomas R., ***Notes on Science Fiction on the Screen***, in ***Science Fiction Films***, edited by Thomas R. Atkins, Mo- narch Press, Simon ***&*** Schuster, Inc., New York, 1976.
58. Belloc, Mărie, ***Jules Verne at home,*** „The Ştrand Magazine[44], February 1895.
59. Bennett, E. A., ***Herbert George Wells and His Work***, „The Cosmopolitan Magazine[44], XXXIII (August 1902).
60. Bennett, Maurice J., ***Edgar Allan Poe and the Literary Tra- dition of Lunar Speculation,*** „Science Fiction Studies[44], Volume 10, Part 2, July 1983.
1. Berger, Albert ***I.,* Nuclear Energy: Science Fiction* s Me- taphor of Power***, „Science-Fiction Studies[44], Volume 6, Part 2, July 1979.
*32. Bergier, Jacques, ***La science fiction***, în ***Histoire des Litte- ratures***, Gallimard, 1958.
63. Bollery, J. et P.-G. Castex, ***Composition et publication de VEve future*** Appendice la ***L*Eve future*** par Villiers de l'Isle Adam, Le Club du Meilleur Livre, Paris, 1957.
64. Bordeaux, Henri, ***Villiers de VIsie Adam*** în ***Ames modernes***, Librairie Academique Perrin et Cie, Paris, 1912.
65. Bridenne, Jean-Jacques, ***Sous le signe d'Edgar Poe*** în ***La litterature franşaise d'imagination scientifique***, Gustave Arthur Dassonville, Paris, 1950.
66. Castex, Pierre-Georges, ***Introduction*** la ***Contes cruels. Nou-***

veaux contes cruels, Editions Garnier Freres, Paris, 1980.
67. Chendi, Ilarie, ***Jules Verne : „Castelul din Carpaţi***„Familia[44], Nr. 47, 23 noi./5 dec. 1897.
68. Dumas, Olivier, ***Le secret du „Village aerien",*** „Bulletin de la Societe Jules Verne[44], Nr. 53, 1-er trimestre, 1980.
69. Fissore, Valerio, ***Poe e la fantascienza ?*** în ***E. A. Poe Dai gotico alia fantascienza,*** Saggi di letteratura comparata a cura di Ruggero Bianchi, U. Mursia editore, Milano, 1978.
70. Gamarra, Pierre, ***Jules Verne ou le printemps*** „Europe[44], No. 112—J13, Avril-Mai 1955.
71. Gerould, Daniel, ***Villiers de VIsle-Adam and Science Fiction,*** „Science-Fiction Studies[44], Volume 11, Part, 3, Novembet- 1984.
72. Gires, Pierre, ***H.-G. Wells et le cinema,*** „L'Ecran fantas- tiq'ue[44], 2e serie, No. 4, 1973.
73. Juin, Hubert, ***Jules Verne et ses mythologies,*** „Magazine Litteraire[44], nr. 119, Decembre 1976.
74. Ketterer, David, ***The SF Element in the Work of Poe : A Chronological Survey,*** „Science-Fiction Studies[44], Volume lt Part 3, Spring 1974.
75. Laissus, J., ***A propos de V„Albatros",*** „Bulletin de la Societe Jules Verne[44], N. 7—8, 1968.
76. Lebois Andre, ***En relisant*** L'Eve Future ***de Villiers de VIsle-Adam,*** „Revue de la Mediteranee[44], 90—91, Mars- Juin 1959.
77. Lemnaru, Oscar, ***Nuvelele fantastice ale lui Edgar Poc,*** Colecţia „Povestiri ştiinţifico-fantastice[44], Nr. 362, 15 decembrie 1969.
78. Mauclair, Camille, ***Villiers de VIsle-Adam relalivemcnt ă Poe et Flaubert,*** în ***Princes de Vesprit,*** Albin Michel, Paris, s. d.
79. Mercadet, Leon, ***Je pars aujourd'hui et demain farrive hier,*** avec Frank Tipler, „Frigidaire[44], 10, 1981.
80. Moskowitz, Sam, ***How Science Fiction Got Its Name,*** in ***Explorers of the Infinite,*** The World PublisHing Company, Cleveland and New York, 1963.
81. Moskowitz, Sam, ***That Early Coinage of „Science Fiction*** „Science-Fiction Studies[44], Volume 3, Part 2, November 1976.
82. Pourvoyeur, Robert, ***De Vextraordinaire ă Vimpossible***, în Jules Verne et Adolphe d Ennery, ***Voyage ă travers Vimpossible,*** Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1981.
83. Pritchett, V. S., ***The Scientific Romances,*** în ***The Living Novei,*** Chatto and Windus, London, 1946.
84. Raymond, Frangois, ***Voyage ă travers Vimpossible et „Voyages extraordinaires",*** în ***Jules Verne 4 — Texte***, ***image***, ***spectacle***, „La Revue des Lettres Modernes[44], Minard, 1983.
85. Sadoul, Georges, ***Notes sur Jules Verne et le cinema***, „Europe[44], Nr. 112—113, Avril-Mai 1955.
86. Suchianu, D. I., ***Filme cu subiect fantastic,*** „Adevărul Literar şi Artistic[44], Nr. 639, 5 Martie 1933.
87. Suchianu, D. I., ***Ce va fi mine,*** „Adevărul Literar şi Artistic[44], Nr. 807, 24 Mai 1936.
88. Taine, John, ***Writing a Science Novei,*** în ***Of Worlds Beyond,*** Advent Publishers, Chicago, 1964.
89. Valery, Paul, ***Au sujet d'Eureka,*** în ***Variete,*** Chez Claude Aveline, Paris, 1926.
90. Wells, H. G., Prefaţa la ***Seven Famous Novels,*** Alfred A. Knopf, 1934, „România literară[44], 12 august 1971.

VARIA

91. Asimov, Isaac, ***Opus 100,*** Houghton Mifflin, 1969.
92. Castellani, Leandro Luciano Gigante, ***6 August. Istoria bombei atomice,*** Editura Politică, Bucureşti, 1968.
93. Ceserani, Gian Pa6lo, ***I falşi Adami. Storia e mito degli automi,*** Feltrinelli Editore, Milano, 1969.
94. Drake, W. Raymond, ***Gods and Spacemen in thc Ancient East***, Sphere Books Limited, London, 1976.
95. Fonvielle, W. de, ***Les toques de la navigation adrienne***„ „Journal des voyages et des aventures de terre et do mei[44], No. 474, 8 Aout 1886.
96. Gautier, Theophile, ***Les Ballons,*** „La Presse[44], 3 decembre 1950.
97. Goncourt, Edmond et Jules de, ***Journal. Memoires de la vie litteraire,*** Tome 1, Fasquelle-Flammarion, Paris, 1951). ,.
98. Lalou, Rene, ***Histoire de la litterature frangaisc contemporaine (1870 ă nos jours),*** Les Editions G. Cres et Cîl\ Paris, 1924.
99. Lapp, Ralph, ***Noua forţă. Despre atomi şi oameni.*** Editura de Stat pentru Literatură Politică, Bucureşti, 1956.
100. Martin, Charles-Noel, ***Einstein,*** Hachette, 1979.
101. Predai, Ren6, ***Le cinema fantastique***, Editions Seghers, Paris, 1970.
102. Rodenbach, Georges, ***VElite***, Bibliothâque Charpentier, Paris, 1899.
103. Roy, Protop Chandra, ***Bhisma Parva (Drona Parva),*** Bharata Press, Bombay, 1888.
104. Sadoul, Georges, ***Histoire generale du cinema. L'invention du cinema 1832—1897***, Editions Denoel, Paris, 1946.
105. Wells, H. G., ***The Outline of History,*** Cassel and Company, Ltd. London, New York, Toronto and Melbourne, 1924.
106. Wells, H. G., ***Experiment in Autobiography,*** Victor Gollancz and The Cresset Press Ltd., London, 1934.
107. * * * ***Encyclopedie thematique Weber***. ***La technique,*** Weber,
S. A. d'editions. Paris, 1970.

108 * * * ***The H. G. Wells Scrapbook.*** Edited by Peter Iiaining Clarkson N. Potter, Inc./Publisher, 1978

.The two volumes brought together under the title ***Science fiction. Autori***, ***cărţi, idei (Science Fiction. Authors, Books, Ideas*** — the first issued in 1983) are part and parcei of the suite of works devoted by Ion Hobana in the last two decades to the history and theory of the genre. His options can easily be prrceived while reading them. First of all it is a matter of monograph studies which pan around all or nearly all SF aspects in the creat ion of writers occasionally or permanently attractcd by the mirage of the anticipation : Arthur Conan Doyle (Ho- bana's essay ***From Sherlock Holmes to Edward Challengei'),*** the Roman ian great poet Alexandru Macedonski ***(Scientific para- <ioxes and utopias),*** the Romanian astronomer Victor Anestin ***(Science Spells Power)*** all in the first volume; Edgar Allan Por ***(Under the Sign of Mystification and Hope)*** and Villiers de

risle-Adam ***(The Tribulations of an Ironical Dreamer)*** in the prosent volume. Being consistent with the method he also used in his book ***Douăzeci de mii de pagini în căutarea lui Jules Verne*** (20.000 Pages in Search of Jules Verne, 1979), Hobana never separates an author's creation from his life, while project- ing the former against the social, political and scientific background of his times. Indeed, in his study of Poe, he asserts: "Ignoring the influence of significant circumstances, distorts the higlily private process of creation, to no less an extent than the <'xaggeration of such influences."

The works investigated from the angle of their belonging to SF literature as well as from that of intrinsic artistic values, are H. G. Wells's early masterpiece ***(The Time Machine : 1888— 1895 Metamorphoses and Significatioris);*** also in the presen tvolume, Jules Verne's famous diptych ***Robur the Conqueror*** and ***The Maşter of the World*** (in the essay ***Three Symbols of Clasate Anticipation Literature)*** as well as the play ***Travel through the Impossible*** written by Jules Verne together with Adolpht' d'En- nery and rediscovered one century after its staging ***(Jules Verne's Travel through the Impossible).*** The analysis of the prose or dramatic construction of these works, of the characters' consistency and solidity, of the narrative methods is accompanicd by placing anticipatory ideas within the flow of scientific data and liypo- theses which are the launghing-pad for fantasy. For the purpose, the author has consulted not noly reference-works but also the collections of 19th century periodicals such as ***Nature***, ***La*** /va- ***ture***, ***Journal des voyages et des aventures de terre et de mci***| ***Foaia populară***, ***Saturday Review***ₜ ***Contemporanul***, ***The Ştrand Magazine,*** a.s.o.

There is great variety in Hobana's essays on the emergence and evolution of some SF ideas and leit-motifs. In tho first volume, the author examines the relationship between roality and fantasy in the light of both dreams and the actual facts of space exploration ***(Calculating and Heralding the Impossible)***ᵧ then makes an incursion in the strânge universe of imaginary exobiology ***(Angels or Monsters ?);*** he follows the avJ.tars of the myth of invisible beings, from Gyges* legend up to the stories of Chesterton and Borges ***(Theme with Variations);*** he revised in the readers* memory a few Romanian texts of a Utopi3ii nature, fiorerunners of native Science fiction ***(Town-planning visions in the 18th Century).*** The present volume continues such preoccu- pations : it investigates the possible transformations of ***homo sa- piens*** in the nearer or remoter future ***(Men like Gods),*** it evokes anticipations regarding the two-edged utilization of nuclcar power ***(Power to Build a City or Destroy a***

Civilization); a- survey is undertaken of successes and failures in the film vor- sions of Verne and Wells's SF novels ***(Literature and Films)*** as well as of the names proposed along the times for a semantic definition of the literary and artistic phenomenon investigated ***(The Name of the Genre).***

The. texts used for exemplification are chosen from several naţional areas, avoiding the confinement within the Anglo-Saxon domain, vast as it is. Filiations, kinships, influences pointed out thus outline the picture of an ample universe in which the unhindered circulation of ideas is the very prerequisite for per- manence as well as for renewal. On the other hand, in justifying